

Università degli studi di Napoli Federico II

**Dottorato
in scienze archeologiche e storico-artistiche
con indirizzo in Discipline storico-artistiche dell'Italia meridionale**

XXIV ciclo

**LA RICOSTRUZIONE DEL CASTELLO
NEL CONTESTO DEL PAESE DI LAURO
FRA OTTOCENTO E NOVECENTO**

Tatiana Krasilnikova

Tutor M. Picone

LA RICOSTRUZIONE DEL CASTELLO NEL CONTESTO DEL PAESE DI LAURO

FRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Indice

- 1. Introduzione**
- 2. La storia del castello di Lauro tra piante e descrizioni**
- 3. Il restauro del castello di Lauro negli anni Settanta dell'Ottocento**
 - 3.1 L'inizio della ricostruzione in stile neobarocco: la sala d'armi, le camere private, la farmacia
 - 3.2 La prima pianta
 - 3.3 I primi edifici in stile neomedievale: la biblioteca, la sagrestia.
- 4. La cappella del castello Lancellotti di Lauro**
- 5. La storiografia neomedievale dell'Ottocento e la sua influenza sui progetti di rifacimento del castello di Lauro**
- 6. I progetti nel gusto neomedievale: la costruzione delle torri.**
- 7. La ricostruzione del castello di Lauro fra gli anni Ottanta dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento**
- 8. Il mosaico in memoria di un avvenimento funesto**
- 9. Progetti urbanistici a Lauro a cavallo tra Ottocento e Novecento**
- 10. Cronologia**
- 11. I Appendice (Documenti)**
- 12. II Appendice (Disegni e piante)**
- 13. III Appendice (Documenti sull'arredamento)**
- 14. Bibliografia**

1. Introduzione

La ricerca che ha per oggetto «La ricostruzione del castello nel contesto del paese di Lauro fra Ottocento e Novecento» ha lo scopo principale di rintracciare la storia del rifacimento e del restauro del castello di Lauro ad opera del principe Filippo Massimo Lancellotti.

Il castello di Lauro, situato in provincia di Avellino, in anni recenti è stato studiato dal punto di vista storico. Tuttavia, le caratteristiche artistiche e architettoniche di tale rinnovamento non sono state mai prese in considerazione. I ricercatori hanno messo l'accento sulla storia antica del castello e dei suoi proprietari, hanno studiato la storia delle famiglie dei Pignatelli e dei Lancellotti, mentre la vera e propria ricostruzione del castello di Lauro nell'Ottocento non è mai stata studiata in modo meticoloso.

In ogni caso un punto di partenza rimangono i libri del professore P. Moschiano, che fra il 1971 e il 2010 ha dedicato vari testi e saggi a Lauro, al castello e al circondario del Vallo di Lauro. Ricordiamo in particolare fra i testi di Moschiano *Vallo di Lauro e castello Lancellotti* (Marigliano 1971) e il più recente *Castello Lancellotti* (Lauro 2001). Nell'ultimo libro c'è un capitolo dedicato al restauro del castello; tuttavia questa parte del libro si limita a una descrizione, senza analisi dei documenti citati dall'autore e senza nessun tentativo di sistemare tali documenti in ordine cronologico. L'interesse del professore Moschiano si è concentrato sull'inaugurazione del castello nel 1872 e sul recupero dei nomi dei cittadini del paese di Lauro, partecipanti ai lavori come operai.

Un certo interesse rivestono inoltre anche gli articoli dell'architetto G. Mollo comparsi sulla rivista «Agorà»: *Frascati e Lauro. Una villa, un castello, un principe* (nel 2007) e *Il castello Lancellotti di Lauro fra Ottocento e Novecento nelle immagini di Giorgio Sommer e dei fratelli D'Alessandri* (nel 2009), i quali, tuttavia, sono stati dedicati a temi molto limitati e specifici. Non sono stati mai studiati né le tappe della ricostruzione, né i collegamenti con le altre tendenze artistiche dell'epoca e quindi nemmeno il rapporto con il fenomeno dell'ecclettismo.

Nella storiografia del castello esistevano solamente tre date, considerate da don Filippo Massimo Lancellotti come le date principali per il rinnovamento del castello e perciò messe in bella vista per i visitatori: 1872, anno dell'inaugurazione del castello, ripetuta molte volte nelle immagini e nelle lapidi; 1882, anno della consacrazione della cappella in stile neomedievale; 1909, data messa sulla bandiera del campanile. Queste date sono importanti, ma

non permettono di seguire tutte le tappe del rinnovamento del castello e non rivelano la storia della costruzione delle torri che cambiò in modo radicale sia l'immagine complessiva del castello, sia il panorama del territorio. Sicuramente, la scelta da parte del principe di queste tre date è stata fatta a ragion veduta, ossia con lo scopo preciso di creare un vero e proprio mito del salvataggio del castello dalle rovine, glorificare il ruolo del principe come studioso e attento restauratore e far dimenticare (o almeno mettere in secondo piano il fatto) che le torri non fossero antiche. Le date dovevano corrispondere all'inizio, all'apice e alla fine della ricostruzione del castello. Tuttavia la 'confezione' del mito non è riuscita pienamente, perché la data della fine del lavoro, il 1909, non aveva alcun sostegno chiaramente formulato né nell'architettura, né nella decorazione del castello, né nei documenti.

Pertanto solamente esami scrupolosi sia dei documenti finanziari, sia delle lettere private, insieme all'analisi delle nuove caratteristiche stilistiche e architettoniche, hanno permesso di distinguere gli anni 1907 – 1915 come un periodo molto importante nel rinnovamento del castello, in quanto è proprio in quell'epoca che sono stati rifatti alcuni fabbricati e rinnovati gli interni secondo le esigenze della famiglia del principe.

Il panorama del castello di Lauro oggi si caratterizza non tanto per le costruzioni antiche, ma soprattutto per gli edifici eretti dal principe: le torri, il campanile, la torretta. Tuttavia il restauro prese inizio con la riparazione di spazi già esistenti, distrutti nell'incendio del 1799, e con la messa in opera di un complesso progetto di decorazione delle sale, secondo il gusto dell'epoca. Questo è il motivo per cui il mio elaborato comincia con l'analisi degli apparati decorativi, che di solito negli scritti che si occupano di architettura vengono esaminati in un secondo momento. In effetti, ho scelto di seguire l'ordine cronologico dei restauri, ogni volta che è stato possibile, perché in questo modo ho potuto rintracciare tanto i cambiamenti della moda, quanto gli adattamenti dei gusti del principe e collegare le varie tappe del rifacimento del castello con il dibattito moderno nel campo dell'architettura e del restauro a livello nazionale. L'analisi architettonica è successiva allo studio della decorazione pittorica, perché l'interesse per la decorazione murale è stato protagonista nei primi anni della ricostruzione, mentre è quasi sparito verso la fine del secolo, quando i progetti architettonici divennero più elaborati e originali e spesso in sintonia con i concetti più moderni del restauro filologico.

La ricerca è basata in particolar modo sui documenti conservati nell'Archivio dei Lancellotti, situato nel castello di Lauro (abbreviato nel testo in ACL). I documenti sulla ricostruzione del castello sono stati raccolti,

probabilmente, personalmente dal principe e, sicuramente, la conservazione aveva lo scopo di contribuire a creare un mito della pubblica attività di don Filippo Massimo Lancellotti. Per questo motivo si sono conservati anche i documenti che dimostrano il ruolo centrale del principe nel rinnovamento non solo del castello, ma anche dell'intero paese: la costruzione di piazze e strade, l'apertura dell'asilo e finanche la fondazione di una scuola femminile.

I progetti ufficiali del restauro del castello e della costruzione dei nuovi edifici, con l'indicazione dei nomi degli architetti, tranne che di quelli che aiutavano il principe regolarmente, non sono conservati nell'archivio. Con cura sono stati raccolti tutti i disegni, gli schizzi, gli abbozzi, le piante, gli schemi fatti da don Filippo Massimo Lancellotti personalmente durante le tappe preparatorie della costruzione delle torri e del rifacimento degli altri edifici. Tuttavia questi documenti non hanno quasi mai indicazioni sul soggetto, sulla data e sulla provenienza. Molte informazioni si ricavano invece dalla corrispondenza del principe o dai documenti relativi a pagamenti e spese. Per stabilire la cronologia e rintracciare eventuali influenze stilistiche esterne, era necessario provare a sistemare tutti questi documenti e trovare un collegamento tra loro. Perciò una grande parte del lavoro è costituita di tre appendici così ripartite: I Appendice (Documenti), II Appendice (Disegni e piante), III Appendice (Documenti sull'arredamento) che contengono diversi materiali grafici con le tracce documentarie che permettono di chiarire le tappe del rinnovamento e i cambiamenti inseriti nel tempo.

Negli altri archivi, di Avellino e di Napoli, ho trovato, invece, pochi documenti soprattutto di tipo giuridico, le cui copie sono conservate con cura anche nel castello di Lauro. Le appendici contengono inoltre numerose lettere della famosa compagnia veneziana Salviati & C° per vetri e mosaici che permettono di chiarire i metodi tecnici e artistici di questa importante ditta e sono molto interessanti per lo studio delle arti applicate all'epoca dell'eclettismo.

2. La storia del castello di Lauro tra piante e descrizioni

Le più antiche testimonianze sul territorio del Vallo di Lauro risalgono all'età romana. Dal Medioevo all'età napoleonica Lauro era un importante feudo. Grazie alla sua posizione strategico-militare, nel punto centrale tra le città di Napoli, Caserta, Benevento, Salerno e Avellino sulla strada di Nola, situata tra due catene di montagna il Vallo di Lauro è stato lungamente oggetto di contesa nell'avvicendamento e consolidamento delle varie dinastie in Campania. L'importanza strategica della valle, che poi influì sull'evoluzione dell'organizzazione territoriale, era potenziata dal fatto che per la valle passava la via Lauritana che da Nola conduceva ad Avellino incrociando a Forino la strada che metteva in comunicazione Benevento e Salerno passando per Avellino. Un'altra via pure detta Lauritana conduceva a Palma, dove incrociava la via Popilia che collegava Capua con Reggio Calabria. Partendo da Lauro un esercito poteva in un paio di giorni di marcia raggiungere tutte le principali città della Campania¹.

Il primo riferimento a *Castel Lauri* di origine e dipendenza longobarda appare nel X secolo (nel 976). L'area dovrebbe coincidere con il perimetro dell'ottocentesco castello Lancellotti che non a caso confina con l'area dell'adiacente quartiere "vigna"². Lauro era dominio del principato di Benevento e poi di quello di Salerno.

Sulla fotografia aerea si vede nitidamente la struttura del castello. Il castello attuale è il nucleo del castello antico che era circondato da un altro muro.



Castello di Lauro
Fotografia aerea

¹ F. Mercogliano, *Insedimenti e territorio nel Vallo di Lauro in epoca medioevale*, in «Agorà», Centro Stampa Ferrara, Domicella (AV) 2003, p. 6.

² *Ivi*, p. 7.

Le mura del castello sono state rifatte e ricostruite nel Rinascimento come si può desumere studiando lo stile dei palazzi che oggi formano la via Terra. Tra questi palazzi sorge una torre; nella parte elevata di un altro palazzo sono conservati i beccatelli, e alla sua sinistra si trova un palazzo simmetrico, con l'ala destra stretta e sporta in avanti: perciò si può affermare che tra loro si trovava un portone largo; sono stati salvati anche i frammenti della quarta torre a destra della strada che conduce al castello.



Torre in via Terra
Fotografia attuale



Via Terra. Gli edifici con i beccatelli
Fotografia attuale

Quando Salerno fu conquistata dai Normanni, Lauro passò sotto il controllo dei principi di Capua e da questi poi, non oltre il 1107, fu data in feudo a Ruggiero Sanseverino. Tuttavia i principi capuani non erano certamente interessati a risiedere a Lauro, né Ruggiero Sanseverino ha lasciato tracce di una sua permanenza nel vallo. Quindi si può supporre che il suo successore Roberto II abbia fatto erigere un palazzo in muratura, più consono ad ospitare un feudatario del suo rango, tra il 1135 e il 1159³. È questo il periodo in cui il termine castello comincia ad indicare non più un'area circondata dalle mura, nella quale coabitano persone di diverso livello sociale, ma un edificio, strutturato come palazzo fortificato, che ospita il solo signore feudale. Il documento del 1183 fornisce la prova dell'esistenza del castello come palazzo, sede del feudatario, ma nulla vieta di credere all'esistenza del castello in epoca più remota. Ai secoli XI-XII risale un'altra testimonianza costituita dai resti dagli archi intrecciati dell'arte arabo-normanna, tuttora visibili su di un muro di perimetro esterno.



Gli archi intrecciati dell'arte arabo-normanna
Fotografia attuale

³ Idem, *I normanni alla conquista di Lauro*, in «Agorà», Centro Stampa Ferrara, Domicella (Av) 2006, p. 23.

Nel periodo svevo la Terra di Lauro è stata concessa nel 1220 da Federico II al notaio imperiale Giovanni di Lauro.

Con la venuta degli Angioini nel Regno la contea di Caserta insieme con la Terra di Lauro sono state concesse al nobile Guglielmo de Beaumont, poi la medesima concessione venne fatta al conte Roberto de Boulogne e infine, nel 1277, la Terra di Lauro fu affidata alla custodia della cugina del re Margherita de Toucy. Nel 1278 la Terra di Lauro, «dismembrata dal demanio di Caserta» è stata concessa al conte di Avellino Bertrando del Balzo per volere della sua moglie Filippa de Poitiers in cambio di Padula.

La nipote di Bertrando Sveva del Balzo sposò nel 1330 Roberto Orsini. Il loro figlio Nicola era il primo Orsini che ebbe la signoria su Lauro. Non abbiamo i documenti che permettono di notare un interesse particolare degli Orsini verso il castello di Lauro. Tuttavia dobbiamo convenire che Nicola Orsini fondò il convento di San Giovanni del Palco a Taurano tra 1383 e 1396. Evidentemente, il convento testimonia non solo il senso religioso del 3° Conte di Nola, ma anche il suo talento come stratega bellico: il convento sorse sulla china di una montagna dalla parte nord-ovest del castello di Lauro, dove si apre il panorama fino ai piedi del Vesuvio. Non è l'unico edificio sopra la montagna vicino al castello. Già prima del 1087 a sud-est del castello di Lauro sulla roccia era stato costruito il convento benedettino di Sant'Angelo. Tuttora possiamo vedere quattro piccole chiese sopra le montagne: la chiesa della Madonna dell'Arco sorse in linea retta sopra il convento di San Giovanni del Palco; la chiesa dei Santi Patroni è situata a poca distanza sopra il castello difendendo la discesa dalla montagna davanti all'ingresso principale del castello; la chiesa della Madonna della Carità si trova nella curva del vallo, a Moschiano; la chiesa di Santa Maria della Neve è stata costruita sopra l'altra montagna del vallo di fronte al castello.



La vista panoramica sul castello di Lauro
con la chiesa dei Santi Patroni a Lauro e la chiesa della Madonna della Carità a Moschiano
Fotografia attuale

Purtroppo le date di fondazione delle chiese sono sconosciute. Se aggiungiamo all'elenco degli istituti religiosi del vallo anche il convento di San Giacomo, fondato nel 1137, vediamo, che il cerchio è chiuso: il convento di San Giacomo si trova sulla strada di Nola all'ingresso del vallo, altri conventi e chiese attorniano il castello di Lauro, compiendo quasi una funzione di torri di guardia a difesa del castello di Lauro. Una torre di guardia è nascosta nel bosco della montagna tra il castello e il convento di San Giovanni del Palco. Gli Orsini conti di Nola continuavano a costruire gli edifici religiosi sopra le colline lungo la strada che collega Nola al Vallo di Lauro: Raimondo Orsini nel 1436 fondò il convento di Sant'Angelo in Palco a Nola; Enrico Orsini nel 1514 fece innalzare il santuario di Santa Maria a Parete nel paese di Liveri che si trova esattamente a mezza strada tra la Reggia degli Orsini a Nola e il Castello di Lauro. Di fronte al convento di Liveri si apre la pianura che si stende fino ai piedi del Vesuvio. Inoltre nei secoli precedenti lungo la strada da Nola a Lauro erano stati costruiti il castello di Cicala e la chiesa di Santa Maria Assunta a Pernosano, mentre sopra la montagna a Quindici erano state erette le chiese di Sant'Aniello e di Santa Lucia.

L'ultimo Orsini che ebbe la signoria su Lauro fu Enrico che aveva parteggiato per Francesco I di Francia. Dopo la sconfitta dell'esercito francese nel 1528 tutti i suoi beni furono ceduti al demanio dello stato. Enrico Orsini morì per cause naturali prima che i nemici lo trovassero per decapitarlo. La sua vedova chiese la restituzione della propria dote ipotecata a favore dei beni feudali del consorte e nel 1529 la Reggia Camera della Sommaria emise il decreto in cui fu dichiarata la restituzione della dote. Maria Sanseverino si trasferì a Lauro, dove viveva in ristrette condizioni finanziarie e nel 1540 vendette la Terra di Lauro a Scipione Pignatelli per 12 000 ducati⁴. Nel 1541 Scipione Pignatelli ottenne il titolo di conte, e nel 1557 il titolo di marchese di Lauro.

Il nuove signore, resosi conto delle rovinose condizione della rocca, diede nel 1553 inizio ai lavori di consolidamento e restauro, rinnovò con magnificenza la fabbrica, dotandola di meravigliosi giardini ai piedi del castello. Da quel tempo è conservata la descrizione del castello scritta da G. De Cappellano: «Questo Scipione fu quello che fece la magnifica fabbrica nuova del castello, veramente cosa grandiosa, con una conserva d'acqua che si chiama il Cisternale per dare acqua alle fontane del giardino, d'immensa capacità e profondità. E di lunghezza e larghezza, sarebbe capace di una gran Galea spalmata. Fece anche la scala che è stimata sopra singolare in tutto il Regno, et ognuno che la vede concepisce ammirazione per altezza e magnificenza per la quale dal piano si sale sin sopra il castello con sopra duecento gradini di pietre di piperini comodissimi a salire e con gran architettura e misura compartiti con molti ordini di logge e archi e finestrone che nella superficie di ciascheduno ordine si scorgono nel salire»⁵. Per la costruzione della scala Scipione Pignatelli pagò 8000 ducati⁶.

⁴ ACL, faldone III (2).

⁵ P. Moschiano, *Castello Lancellotti*, Tipolitografia "Lauretana", Lauro (AV) 2001, p. 19.

Il castello di Lauro divenne la residenza preferita dei Pignatelli. La seconda di dieci figli del secondogenito figlio di Scipione, Ascanio Pignatelli, famoso poeta, amico di Torquato Tasso, futuro 1° Duca di Bisaccia, nacque a Lauro nel 1579. Il nipote di Scipione, che fu chiamato Scipione II, ereditò Lauro nel 1581. Il nuovo marchese alternava, secondo le stagioni, le sue vacanze ora a Lauro ora a Palma, dilettandosi con la caccia del falcone, come confermò il suo segretario Tommaso Costo (1545 circa – 1613 circa).⁷ Nei doveri dei servizi di Tommaso Costo era inclusa anche la pubblicità o la promozione del castello, come si dice oggi. Lui, a nome del marchese di Lauro, invitava con lettere le persone di cultura e nobili a visitare Lauro. In una di queste lettere datata il 12 febbraio 1582 scrisse: «Dell'amenità del sito e ornamento dei giardini, del mirabile artificio delle fontane, e della pompa di questi superbi edifici, lascerò la cura di lodarli alla fama stessa che per tutto ne vola»⁸. In un'altra lettera Tommaso Costo descrisse una gita da Palma Campania a Lauro: «giungemmo dunque a Lauro e il primo ingresso era nel giardino, ove se ben per la contraria stagione vi mancò la ricchezza dei frutti, si godè pure e l'ornamento degli alberi e la vaghezza della verdura, e la meraviglia delle fontane che vi sono. Quindi salitine in castello s'andò rivedendo il palazzo, ove tra i corteggiamenti di gentil'huomini e gentil donne paesane si desinò»⁹. Vorrei far notare, che i signori entrarono nel palazzo dalla parte dei giardini salendo la scala di 200 gradini. Tommaso Costo non accentuò questo fatto, perciò possiamo ammettere che la scala era l'ingresso principale al castello per gli ospiti nobili e i padroni.

Sulle mura del castello, vicino al deposito dalla pianta dell'inizio del Novecento, si vede il portone d'ingresso che conduceva al 1° cortile. Visto che il portone fu costruito come l'arco a tutto sesto si può pensare che fosse stato edificato o rifatto al tempo dei Pignatelli o degli Orsini oppure nei primi anni del possedimento dei Lancellotti, come si può dedurre dalla descrizione del castello del 1674: «S'entra nel palazzo per la scala suddetta dell'occidente et anco dall'oriente per una strada alquanto erta, se bene molto larga e benché ora vi si possa camminare a piedi, a cavallo o in carrozza o lettiga o calessio sino dentro a la sala. Nondimeno quando io vi fui cominciavano ad accomodarla per ridurla a più facile salita in ogni maniera».¹⁰ Tuttavia questo portone non è stato riportato sulla pianta della fine del Seicento.

⁶ ACL, Cartella «Bonaventura Presti. Vari progetti di restauro del Castello di Lauro».

⁷ T. Costo, *Lettere*, Venezia, 1602. Citato da: L. Ammirati, *Ascanio Pignatelli*, Istituto Tipografico «Anselmi», Marigliano 1966, p. 80.

⁸ T. Costo, *Delle Lettere in Napoli*, II, Napoli 1604, p. 140, citato da P. Moschiano, *Castello Lancellotti ... cit.*, p. 25.

⁹ *Ivi*, p. 26.

¹⁰ ACL, Cartella «Bonaventura Presti. Vari progetti di restauro del Castello di Lauro».

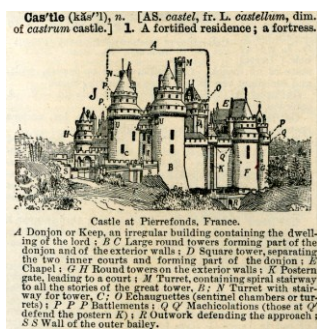


Ingresso laterale. Castello di Lauro
Fotografia attuale

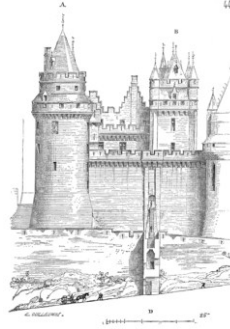
Si può congetturare che questo portone fosse stato costruito come accesso laterale al castello aperto nel fossato e collegato alla terra tramite un ponte levatoio. Non essendo possibile edificare due torri attorno all'ingresso, costruirono la torre in modo che i nemici fossero esposti ad attacchi dalla parte destra non coperta dagli scudi secondo la tradizione antica e le indicazioni di Vitruvio¹¹. Vitruvio raccomandò anche di tracciare il percorso in modo che i nemici arrivassero all'ingresso da sinistra. La strada al castello fa il giro a destra vicino al portone più basso costringendo gli avversari ad aprire il loro lato destro sotto il fuoco. Tuttavia è conservato un fabbricato somigliante a una torre dalla parte sinistra del portone, non a destra, come aveva raccomandato Vitruvio. Dunque si può ipotizzare che questo portone fosse stato costruito non per la difesa, ma per la comodità, al tempo dei Pignatelli come ingresso di servizio situato più vicino al paese, evitando così di affrontare la curva della strada pericolosa per i carri. Negli anni dell'ultimo restauro del castello l'immagine del castello Pierrefonds con il suo accesso laterale e il ponte levatoio, recentemente ricostruito da Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc¹², era famoso tra gli amatori delle belle arti, quindi è abbastanza significativo il fatto che don Filippo Massimo Lancellotti non aprisse questo percorso e non costruisse un ponte che avrebbe alleggerito e movimentato la facciata.

¹¹ N.A. Kozhin, *Commenti*, in A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, Accademia dell'architettura, Mosca 1937, p. 254.

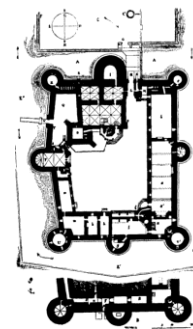
¹² Il restauro del castello di Pierrefonds fu cominciato nel 1857 da Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc e bloccato nel 1885, sei anni dopo la morte del famoso architetto. Dal 1879 al 1885 i lavori vennero condotti da Maurice Quadou e Juste Lisch.



Castello Pierrefonds
Dizionario Webster, 1895



Castello Pierrefonds
Ponte levatoio e la torre
Eugène Viollet-le-Duc
*Dictionnaire raisonné
de l'architecture française
du XIe au XVIe siècle*, V,
Paris, Bance, 1860



Castello Pierrefonds
Pianta, pubblicata nel libro:
Eugène Viollet-le-Duc
Description du Château de Pierrefonds,
Paris, Bance, 1857

La pubblicità organizzata da Tommaso Costa per la Terra di Lauro aveva grande successo. Enrico Bacco nel suo libro *Il Regno di Napoli diviso in dodici provincie* dedicò a Lauro una descrizione molto ammirata: «Questa terra, che con quindici i suoi casali massi in vago, e fertilissimo territorio, abbondante di vari frutti, e dove si sa molta copia di vini grechi non minor bontà di quelli di Somma, fu già compresa nel contado di Nola, è posseduta oggi con titolo di marchesato della nobilissima famiglia Pignatelli: e gli abitatori d'essa in tutti i loro affari pubblici si dividono in nobili, ed in popolari, essendovi dei primi le seguenti famiglie: Bossoni, Cappellani, Girardi, Narni, Rossi, Sassoni ed altri».¹³

Il figlio di Scipione II, Camillo II, non poté probabilmente onorare i molti debiti contratti. Su richiesta dei creditori furono messi in vendita la Terra di Lauro e i suoi Casali. Il Vescovo di Nola Giovanni Battista Lancellotti comunicò al fratello Tiberio della messa in vendita del feudo. Nel 1632 Scipione, il figlio del defunto Tiberio, concluse le trattative e acquistò il feudo di Lauro con il castello per la somma di 150.000 ducati. Successivamente Filippo IV concesse a don Scipione Lancellotti il titolo di marchese di Lauro.

Nell'archivio del castello di Lauro (da ora ACL) è conservata la descrizione del castello scritta da un autore ignoto nel 1674¹⁴. L'autore «riferendosi ai dipinti di altre stanze, ne attribuisce la paternità a Raffaellino e a Simone Papa»¹⁵.

La prima pianta del castello¹⁶ pervenuta ai nostri giorni è stata creata dal famoso architetto Bonaventura Presti, che morì nel 1685 a Napoli. L'ingresso

¹³ Enrico Bacco, *Nuova descrizione del Regno di Napoli diviso in dodici provincie*, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1999 (ristampa anastatica dell'edizione di Napoli : per Secondino Roncagliolo, et ristampato per Ottavio Beltrano, ad istanza di Andrea Paladino, MDCXXIX), p. 172. Questo autore pubblicò la descrizione del Regno di Napoli più o meno breve molte volte nel Seicento (nel 1609, 1626, 1628, 1629, 1644, 1671). La descrizione del paese di Lauro fu aggiunta nell'edizione del 1629.

¹⁴ La data indicata sul documento con la matita. Vedi I Appendice (Documenti), 1.

¹⁵ P. Moschiano, *Castello Lancellotti ... cit.*, p. 21.

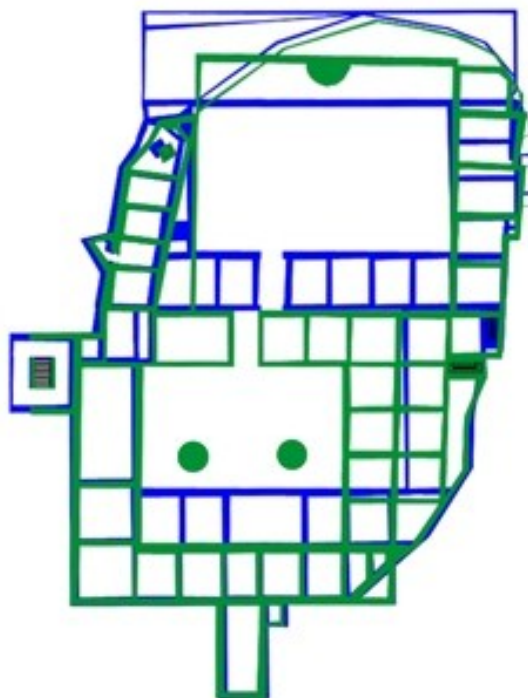
¹⁶ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 1.

principale al castello si trovava là, dove si trova adesso, un po' più ad ovest e più sopra rispetto all'arco chiuso. L'architetto ricostruì la storia del castello indicando gli appartamenti fatti dagli antecedenti dei Pignatelli, dai Pignatelli e dai Lancellotti, informando del prezzo pagato per edificare lo scalone e segnando il nome del pittore che aveva decorato la sala: Luis Siciliano.

Tuttavia il suo scopo non era descrivere il castello, ma trovare spunti per il piano di rinnovamento del castello. Sono conservate tre piante e tre descrizioni delle piante; purtroppo secondo la numerazione delle piante ci manca la pianta N.2. La pianta N.1 presenta più numeri di quelli descritti nell'allegato. C'è anche uno sbaglio: al posto di descrivere il N.13 come cortile esterno o grande, come lui stesso fece nelle altre piante, scrisse «scale che van sopra tetti e camere». Tutte le altre piante sono descritte precisamente e con cura. Sulla pianta N.1 attira l'attenzione la frase «tutte case da demolire», ma anche sorprende la parola che incontriamo su tutte e tre le piante: «vacante». La descrizione della pianta N.1 finisce improvvisamente in tono polemico: «Qui si vede che non vi è quarto per la principessa che deve essere quarto doppio se per la defensione dei venti e calore come anche per l'intrinseco servizio delle dame e suoi figli, come anche damigelle, nutrice et altri serviti che devono esser uniti e separati dagli uomini». Dunque lo scopo principale era quello di organizzare lo spazio per la principessa e la sua corte. Nella descrizione della pianta N.4 lui scrisse del nuovo appartamento in modo più gentile e gradevole: «nuovo quarto della principessa fatto alla germanica, in cambio di finestre tutte sono porte a balconi che arrivano sino a terra che da stagione dell'estate s'apre tutto per corpo che non solo rende allegrezza grande ma anche gran fresco come mostra», nell'altro progetto trova un «vacante per far un giardino secreto alla signora principessa».

Bonaventura Presti demolì anche il vecchio edificio del carcere, ma non riuscì a scegliere la parte giusta perciò lasciò la decisione «alla disposizione del principe». Anche la destinazione di molte altre camere non era ancora determinata. Lasciando decidere al principe dove era necessario «tagliare le camere», Bonaventura Presti si occupò dei problemi climatici e tecnici: «cortile che prima in questo vacante, vi era un giardino arbustrato e molte erbe seminate, qual rendeva umido a soggezione al Palazzo. Però è necessario lasciarlo in piano asciutto e tutta l'acqua di questa abitazione si può far andar nella Cisterna e far un fossoletto appare per acqua da bere e da cucinare che sarà molto meglio di quella della fontana».

Le piante N.3 e N.4 presentano diversi progetti della ricostruzione, non possono essere i progetti dei diversi piani del castello, perché nella pianta N.3 il complesso degli edifici tra i cortili è stato spostato per aumentare lo spazio del cortile interno



Confronto delle piante N.3 e N.4 di Bonaventura Presti
 Pianta N.3 – blu
 Pianta N.4 - verde

Probabilmente molte proposte di Bonaventura Presti per la ricostruzione del castello non sono state accettate dal marchese. Confrontando la pianta N.1 (cioè la pianta dove sono fissate le condizioni del castello al momento dell'arrivo di Bonaventura Presti) con lo schema del plastico del 1870 non si trova una grande differenza.



Confronto della pianta N.1 di Bonaventura Presti con lo schema del plastico del 1870
 Pianta N.1 di Bonaventura Presti – rossa
 Schema del plastico del 1870 – gialla

Tuttavia si notano dei cambiamenti significativi: non fu salvata la galleria a ponente che ammirava l'architetto secentesco, erano sparite le camere che Presti aveva proposto di demolire ed alcune altre camere; vicino al portone principale furono costruite due nuove case. In questi secoli fu rifatta la parte centrale del castello che divideva il primo e il secondo cortile: fu stato abolito un piccolo edificio vicino all'ingresso nell'attuale sala d'armi, e fu stato costruito un nuovo edificio del carcere dall'altro lato come aveva progettato Presti nella pianta N.3, ma gli edifici rimasero nel luogo iniziale, come aveva disegnato Presti nella pianta N.4. Del «quarto doppio della principessa» non vi era alcuna traccia. I cortili furono abbelliti: nel primo cortile apparve una peschiera, nel secondo cortile fu tracciato un piccolo giardino al livello più basso del cortile stesso; sopra il giardino fu edificato un ponte, mentre alcuni edifici furono impreziositi da logge. Sulla pianta N.4 sono indicate due fontane, non indicate sulla prima pianta. Oggi nel secondo cortile c'è una fontana quasi allo stesso posto proposto da Bonaventura Presti. Una cosa è molto curiosa ed enigmatica che questa fontana è decorata con lo stemma dei Pignatelli. L'altra fontana, ma con lo stemma dei Lancellotti, si trova adesso sotto lo scalone, là dove si trovava il giardino fatto da Scipione Pignatelli. Al posto della seconda fontana nel secondo cortile si trova oggi un giardino all'italiana, collocato al posto del carcere, indicato nella pianta N.1. Quindi ovviamente nel Settecento il castello era stato ricostruito di nuovo.

Il motivo della scelta di Bonaventura Presti come architetto direttore dei lavori di rinnovamento del castello, lo scopo del suo invito al castello e una illustrazione della sua attività principale si leggono nel documento datato il 10 marzo 1674: trovare la migliore soluzione tecnica per l'aumento dell'acqua nel castello e risolvere i problemi con i mulini ad acqua presso Quindici¹⁷, questi furono gli incarichi affidati a Presti.

Nel 1702 l'abate Pacichelli pubblicò una descrizione del paese di Lauro dove scrisse anche della bellezza del castello: «Questa capitale di un fiorito marchesato meriterebbe l'honor di città, facendosi scorgere degnissima del gusto romano, che con esquisitezza possiede. Ne spiega il titolo, fra i baroni dello Stato Pontificio in persona del signore don Ottavio Maria in casa Lancellotti, acquistato da Monsignor vescovo di Nola, dal cardinale di questo nome, dopo i signori Pignatelli succeduti agli Orsini. È terra aperta, su piedi, e su gli homeri di una spaziosa collina, che vien circondata dai monti, in un gran piano fruttifero, e in distanza di diciotto miglia da Napoli, e cinque da Nola. Numera più di mille fuochi in sedici casali riguardevoli dei quali il più popolato si chiama Quindici. Nodrisce curiosi ingegni, ed eccellenti scultori in legno. Feudo egli e di clima salubre, e terreno fertile, di animali, di latte, di vini grechi, di falanghine, e si può dir di ogni cosa, che si riecheggia all'humano vitto, con abbondanza di cacciagioni: mancandogli solamente il pesce. Le sue rendite spremute, per lo più dai grechi, pareggiate a quei di Somma, soliti trafficarsi in

¹⁷ Vedi I Appendice (Documenti), 2.

Roma, si calcolano ad otto mila e più ducati. Vi comparisce un castello, o palazzo vasto, e opportuno a trattener un principe, con la sua corte, e foresteria di buona, ed elegante struttura, con due ali di camere in fuga, doppie logge, gallerie, e prospetto gradevolissimo: cui può salirsi dalla fronte per 120 gradini larghi di piperno, materia che gli adorna le finestre, lo fascia, e gli compone le cornici, o girare d'intorno in carrozza, fino alla gran sala, con piazza aperta. Ad ogni quarto, che si replica sotto e sopra, ascende l'acqua, la quale ancora colma un vaso coperto, di sei mila e cinquecento botti: a questo provvede un sopportico, e cinque fontane, con gli scherzi di Nettuno, elevandosi con artificio singolare in questi luoghi, e in piacevolissime forme, nel giardino dei fiori, e frutti scelti, con un bel boschetto per le ficedole. Una volta era infelice ricovero di fuorusciti, l'ardir dei quali, ripreso dall'autorità, e zelo del fu marchese del Carpio vice re, e dalla vigilanza del signor don Domenico Abbondanti, alla cui fede ragionevolmente si appoggia la principale cura di tutto dal signore Marchese Lancellotti: si prova hora, con sodisfattione universale, quietissimo luogo. I troppo creduli, e molto gloriosi, conforme appunto quel soldato presso Plauto, stimano che Ercole, domati i mostri, e sospesava clava forte, vi prendesse dolce riposo, con un ramo di alloro nelle mani, dal quale si denominasse Lauro la Terra: onde l'assume per impresa in campo azzurro con due leoni d'oro»¹⁸.

Lauro non fu nominata città come aveva proposto l'abate Pacichelli nella sua opera. Tuttavia i Lancellotti avevano raggiunto il loro scopo.

Nel 1726 Orazio II Lancellotti venne nominato principe di Marzano, titolo esteso a tutto il territorio di Lauro.

Nel 1795 il paese di Lauro fu ricordato ancora una volta con caratteristiche favorevoli: «Lauro, terra e suo stato: Diocesi di Nola, Principato della casa Lancellotti, d'aria buona, fa di popolazione 4753»¹⁹.

Scipione IV Lancellotti preferiva trascorrere molto tempo nel Castello di Lauro con i suoi amici. Implicato negli avvenimenti rivoluzionari del 1799 e sospettato dai francesi dell'organizzazione di un'insurrezione nel suo feudo, il principe Scipione fu arrestato, ma dopo, riconosciuto innocente, fu rimesso in libertà. Ciò nonostante, i francesi saccheggiarono il paese di Lauro e il 30 aprile fecero incendiare il castello. Fu danneggiato anche l'archivio. Dopo l'incendio il castello rimase abbandonato per alcuni anni e soltanto nel 1819 vi furono apportati alcuni necessari interventi, relativi alle strutture e alle coperture dei vani affacciati sul corso di Lauro²⁰. Nella litografia del 1832 si vede la condizione del castello dopo l'incendio.

¹⁸ G.B. Pacichelli, *Del Regno di Napoli in prospettiva dell'abate Pacichelli*, 1702, parte prima. Biblioteca storica della antica e nuova Italia, N. 150, ristampa anastatica, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1975.

¹⁹ G. M. Alfano, *Istorica descrizione del regno di Napoli diviso in dodici provincie*, presso Vincenzo Manfredi, Napoli MDCCXCV.

²⁰ G. Mollo, *Il sistema di copertura della sala d'armi del castello Lancellotti di Lauro*, «Agorà», Centro Stampa Ferrara, Domicella (Av) 2006, p. 12.



Castello Lancellotti. Visto da Taurano.

Litografia di Fergola e Cirelli

«Malvina presente d'ogni giorno rikordevole», a.II, Napoli, 1832

Altra descrizione fu fatta per questioni legali nel 1844, quando furono esposte le instabili condizioni dell'edificio, e furono indicati alcuni settori abbandonati e cadenti²¹.

Spegnendosi il 18 dicembre 1852 senza figli, Ottavio Maria nominò erede universale la moglie Giuseppina (1799-1862), nata Massimo. La vedova portò avanti una lunga lite con i principi Caracciolo d'Avellino, che fin dal 1840 avevano incominciato a vantare qualche diritto sulla primogenitura Ginetti-Lancellotti e a fare pressioni per subentrare nella linea ereditaria. La vertenza si risolse con una transazione conclusa nel dicembre 1857 e avallata da un decreto papale dell'agosto successivo, in seguito alla quale la metà dei beni e il cognome Lancellotti rimasero alla principessa Massimo, mentre l'altra metà e il cognome Ginetti, con il palazzo di Velletri ormai svuotato delle opere d'arte, passarono alla discendenza femminile, ossia a Francesco Caracciolo d'Avellino (1804-1870), nipote di Giustina Lancellotti, figlia di Scipione e di Barbara Donà.

Per salvare la casata dall'estinzione e seguendo le indicazioni del defunto marito, Giuseppina adottò il nipote Filippo Massimiliano Massimo (1843-1915), figlio del fratello Camillo Vittorio e di Giacinta della Porta Rondanini. Nel 1858, il giovane Filippo rinunciò al suo nome per assumere quello dei Lancellotti; con un breve del 1863, Pio IX gli concesse di fregiarsi di titolo, stemma e nome di principe Lancellotti. In tal modo Filippo divenne erede delle proprietà Lancellotti, tra cui il palazzo ai Coronari, quello già Torres in Piazza Navona e la villa di Portici; alla morte del padre Camillo Vittorio, nel 1873, venne inoltre in possesso della propria porzione di eredità Massimo, che

²¹ ACL, faldone 51, *Perizia 30 gennaio 1844 redatta per la causa tra don Ottavio Lancellotti principe di Lauro e la sua germana principessa di Cursi*.

comprendeva la villa già Giustiniani al Laterano e un nucleo di sculture²². Nel 1865 don Filippo Massimo Lancellotti sposò Elisabetta Aldobrandini. Grazie al matrimonio il patrimonio immobiliare della famiglia si arricchì notevolmente²³.



Plastico del castello di Lauro
1870

Dal 1870 cominciò la ricostruzione del castello che aveva lo scopo di rinnovare il castello incendiato e trasformarlo nella residenza dignitosa dei principi Lancellotti. Il giovane principe ordinò il plastico del castello distrutto che serve oggi come una fonte preziosa per conoscere le condizioni del castello prima del rinnovamento.

Nell'archivio è conservata la pianta dell'inizio del Novecento su cui sono indicate tutte le camere principali del castello rinnovato²⁴.

Dopo la morte di don Filippo Massimo Lancellotti nel 1915, le proprietà immobiliari della famiglia e le opere d'arte che vi erano ospitate furono suddivise tra i figli: il primogenito Giuseppe (1866-1945) ebbe il castello di Lauro, nonché il Casino Giustiniani-Massimo, mentre il palazzo in piazza Navona e la villa di Portici passarono al secondo figlio Luigi (1881-1968), principe di Prossedi, che riprese il cognome Massimo e diede origine alla linea dei Massimo-Lancellotti. Le ville di Frascati divennero proprietà di Lauro (1883-1968), celibe, che ottenne anche il primo piano e le botteghe del palazzo ai Coronari, di cui un ultimo fratello celibe, Pietro (1888-1988), ereditò il secondo piano²⁵.

Nel 1916 è stata stesa una nuova descrizione minuziosa del castello dall'ingegnere Girolamo Iacuzio²⁶. Purtroppo non è stata trovata la pianta del castello riferita dall'ingegnere. Gli scopi di questa e almeno di altre tre relazioni stilate dall'ingegnere Girolamo Iacuzio e di alcune relazioni compilate

²² A. Anguissola, *La storia della collezione Lancellotti di antichità*, in *Collezione di antichità di palazzo Lancellotti ai Coronari*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2008, p. 70.

²³ Secondo l'opinione pubblica dell'epoca, come risultato della ricezione dell'eredità di Lancellotti e grazie all'abolizione del diritto di maggiorasco, don Filippo Massimo Lancellotti divenne più ricco di suo fratello maggiore, Camillo Carlo Alberto Massimo, principe di Arsoli (1836-1921). Cfr. A. J. C. Hare, *Walks in Rome*, 20ª edizione, Kegan Paul, Trench, Truebner & Co Ltd., London 1913, p. 471.

²⁴ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 2.

²⁵ A. Anguissola, *La storia ... cit.*, p. 70.

²⁶ Vedi I Appendice (Documenti), 3.

dall'ingegnere Errichelli consistevano nell'apprezzo economico del patrimonio, nella valutazione dell'esistente e potenziale reddito e nella ricerca di opportunità per incrementare i proventi. Per esempio, l'ingegnere propose: «Nel reddito si potrebbe considerare l'affitto di lire 168 che si ricava dal trappeto e quello ricavabile da altri locali a cui riuscirebbe agevole volendo dare un'entrata separata da quella dal Castello, e si potrebbe anche mettere a calcolo l'abitazione del custode e l'uso che si fa di tutti gli altri vani abitabili per l'amministrazione, per la villeggiatura e simili»²⁷.

Le piante attuali del castello non si differenziano in modo rilevante dalla pianta dell'inizio del Novecento²⁸.

Negli anni Sessanta del Novecento la Ruffinella è stata venduta ai padri Salesiani, mentre la villa già Piccolomini, destinata da Lauro al nipote Paolo Enrico, figlio di Luigi, è a tutt'oggi di proprietà della famiglia. Paolo Enrico ereditò dal padre anche il palazzo in piazza Navona. Alla figlia donna Natalia (1917-2006), Luigi lasciò la residenza di Portici. Il ramo principale della famiglia proseguì con Filippo (1892-1970), figlio di Giuseppe e di donna Lesa Aldobrandini, che nel 1948 vendette quanto sopravvissuto della villa Giustiniani-Massimo insieme alle sculture antiche ancora in loco²⁹.

²⁷ ACL, faldone VIII-IX (25), G. Iacuzio, *Relazione di perizia per la stima dei beni ereditari del Eccmo principe Filippo Lancellotti nelle provincie di Avellino, Caserta e Napoli. Ottobre 1916.*

²⁸ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 3.

²⁹ A. Anguissola, *La storia ... cit.*, p. 70.

3. Il restauro del castello di Lauro negli anni Settanta dell'Ottocento

3.1 L'inizio della ricostruzione in stile neobarocco: la sala d'armi, le camere private, la farmacia.

Gli appartamenti del castello sono stati abbelliti con la decorazione pittorica nei primi anni della ricostruzione. Il 25 agosto 1872 il castello rinnovato è stato aperto agli ospiti³⁰. Prima di questo giorno erano sicuramente terminati la sala d'armi, la sala da pranzo, le camere da letto, la cosiddetta sala degli acquerelli, la camera del bigliardo, il salottino rosso e la cappella, decorata in stile neobarocco, mentre non ci sono notizie sui lavori effettuati nella sagrestia e nella farmacia. La farmacia oggi ci appare anch'essa decorata in stile neobarocco, tuttavia un documento, conservato nell'ACL fa supporre che la decorazione non era finita prima dell'inaugurazione. Attualmente la sagrestia è decorata in stile neogotico, ma nella collezione privata è stato conservato un disegno rappresentante la sagrestia decorata come la loggia in *trompe-l'oeil*. Perciò queste due camere entrano nel gruppo degli spazi del castello adornati nel gusto classicheggiante.



Sala d'armi
Fotografia dell'epoca, ACL

³⁰ Vedi I Appendice (Documenti), 4.

La sala d'armi è stata progettata come la sala da parata in onore della famiglia di don Filippo Massimo Lancellotti. Secondo lo schema tradizionale per l'epoca, la sala è stata decorata con le immagini dei possedimenti di don Filippo Massimo ed Elisabetta Aldobrandini, incluse le ville Lancellotti e Rufinella a Frascati appena comprate, e degli stemmi di feudatari precedenti. Tutte le immagini sono state abbinate a brevi descrizioni. Gli stemmi delle famiglie Lancellotti e Pignatelli si trovano dappertutto nel castello di Lauro: sulle ringhiere, sulle fontane, sulle finestre, nelle camere. Tutti gli stemmi sono stati restaurati e conservati con cura; sulla facciata della nuova scuderia sono stati incollati i cerchi che dovevano creare l'impressione di tracce molto antiche degli stemmi.

Nel secolo dello storicismo solo un'immagine racconta un episodio della storia del castello. Tuttavia questo episodio non è il più glorioso e antico; inoltre, se glorifica qualcuno, esalta il principe don Filippo Massimo Lancellotti come salvatore e ricostruttore del castello. Questo episodio, scelto per onorare la storia illustre del castello nella sala di gala, è l'incendio del 30 aprile 1799³¹, quando il castello fu distrutto e subito dopo abbandonato. Dal punto di vista storico l'immagine non è corretta assolutamente. Forse i corpi dei francesi in primo piano, collocati al livello degli occhi dei visitatori, avrebbero dovuto tributare omaggio al coraggioso e fedele popolo di quel paese, secondo il programma della decorazione. Ma la qualità artistica più bassa rispetto a quella delle immagini del fregio della sala e la tecnica pittorica più adatta per le immagini destinate a esser guardate da lontano non sono coerenti con questa idea.

Nell'ACL sono conservati gli appunti di don Filippo Massimo Lancellotti con l'indicazione: «Data dell'incendio - alfabeto più grande»³². Come si vedrà in altre occasioni, questa nota dimostra l'attenzione del principe per la scelta di

³¹ Vedi I Appendice (Documenti), 5.

³² Vedi I Appendice (Documenti), 7.

ogni dettaglio nel castello rinnovato. Lo scopo dell'immagine era quello di mettere l'accento sul ruolo di don Filippo Massimo Lancellotti come ricostruttore del castello distrutto nell'incendio. Perciò l'iscrizione è una parte molto importante e viene scritta e corretta personalmente dal principe³³.



L'incendio
Sala d'armi
Castello di Lauro

Vorrei sottolineare che il soggetto scelto era frutto di fantasia, in quanto la realtà era stata molto meno edificante: il principe Scipione IV fu arrestato e dopo le indagini fu detenuto a Napoli nel Castel dell'Ovo con l'accusa di alto tradimento. La spedizione punitiva a Lauro fu sospesa dopo che il comando francese aveva ottenuto, secondo le concordate condizioni, che i cittadini deponessero le armi e obbedissero alle leggi della repubblica e venisse rialzato l'albero della libertà abbattuto dai sanfedisti. Tuttavia subito dopo che l'albero venne rialzato il mediatore, frate Agostino Casoria, fu ucciso dai ribelli a colpi

³³ Vedi I Appendice (Documenti), 5.

di fucile ai piedi dell'albero stesso. Maggiormente irritati, i francesi irrompono in Lauro saccheggiando e incendiando case, chiese e pubblici uffici. La popolazione si rifugiò sulle colline. Gli insorti si arroccarono sulle alture del castello e dell'abbazia facendo fuoco sulla sottostante truppa, ma con scarso esito, tanto da essere costretti ad abbandonare la rocca e a darsi alla fuga. I francesi assaltarono il già deserto castello e vi diedero fuoco. Nelle prime ore del mattino del giorno successivo i francesi furono richiamati d'urgenza a Monteforte per domare un'altra minacciosa rivolta e perciò lasciarono Lauro.

Il fregio che adorna il perimetro della sala d'armi fu dipinto da altri pittori, secondo una maniera molto più accademica, secca e precisa. Le rappresentazioni dei possedimenti del principe e di sua moglie si avvicinano con le immagini in omaggio ai feudatari del castello delle epoche passate³⁴. Le composizioni sono organizzate secondo uno schema identico: tra due guerrieri nei vestiti storici è situato lo stemma della famiglia, sotto si trova la descrizione con il nome del feudatario, il nome della moglie e l'anno della salita al potere. I guerrieri sono rappresentati come un simbolo delle diverse epoche: drappeggiati in tessuti brillanti e lussuosi che alludono ai tempi di Roma antica; vestiti nei costumi storici molto convenzionali ed eseguiti con attenzione anche nei dettagli (calzano, ad esempio, le scarpe dei tempi medievali, evidentemente copiate con cura dalle enciclopedie del costume dell'epoca); gli elmi sono dipinti in modo pittoricamente preciso, ma iconograficamente generico; questo è l'unico elemento che non si riferisce sempre alla stessa epoca, ma nemmeno corrisponde al periodo del potere del feudatario. Alcune descrizioni sono sbagliate. Per esempio, sappiamo che Bertrando Del Balzo diventò feudatario nel 1278 e invece nella sala d'armi leggiamo: «COMITES AVELLINI E FAMIGLIA DE BAUCIIS DNI LAURO A1085». Non è molto chiara anche la descrizione: «IOHANNI PROTO-NOBILISSIMO KAROLUS II REX CONCEDIT LAURUM A1304». Se si tratta del notaio imperiale Giovanni da Lauro,

³⁴ Vedi I Appendice (Documenti), 6.

possiamo notare due sbagli: la Terra di Lauro è stata concessa a Giovanni nel 1220 da Federico II e non nel 1304 da Carlo II d'Angiò. In generale le motivazioni della scelta degli antecedenti sono trasparenti: dimostrare l'antichità del castello facendo risalire la sua storia all'anno 1000, sottolineare il significato del possedimento mediante la nobiltà delle famiglie illustri (Sanseverino, Del Balzo, Pignatelli), rendere omaggio a tutti gli antenati dei Lancellotti e relative mogli, determinare e stabilire il suo posto nel novero dei Lancellotti e dei possessori del castello.

Alcuni appunti, fatti da don Filippo Massimo Lancellotti in quel tempo, permettono di seguire le tappe dell'abbellimento della sala d'armi. Nello stesso foglietto, dove è scritto «data dell'incendio - alfabeto più grande», sono disegnati due stemmi: uno con l'indicazione «Proto» e l'altro con le date «1620 – 1631». «Proto» si può riferire a «Iohanni proto-nobilissimo», rappresentato nella sala d'armi, dove però è raffigurato un altro stemma, con linee curve e senza cerchi³⁵. Negli anni 1620 – 1631 il castello di Lauro apparteneva ai Pignatelli, e tuttavia lo stemma disegnato sul foglietto non era sicuramente quello dei Pignatelli. In un altro foglio nell'ordine, uguale allo schema della decorazione della sala d'armi, sono scritti anche alcuni altri nomi: tranne Aldobrandini, Pignatelli, Torres, Del Balzo, Santacroce, Binzonio troviamo anche Caraffa³⁶, mentre non c'è «Iohanni proto-nobilissimo»³⁷. Evidentemente questo era l'elenco delle mogli dei proprietari precedenti, ad eccezione di tre indicazioni ai Sanseverino, agli Orsini e ai Del Balzo. Attira l'attenzione il fatto che tutti i nomi sono trascritti nella versione italiana, dunque in latino sono stati tradotti più tardi. Probabilmente in quel tempo quando era già finito il lavoro della rappresentazione dell'incendio ancora continuavano a raccogliere informazioni storiche per il programma degli altri dipinti da realizzare nella sala d'armi.

³⁵ Vedi I Appendice (Documenti), 7.

³⁶ Una nobile ed antica famiglia di origine napoletana, più spesso Carafa.

³⁷ Vedi I Appendice (Documenti), 7.

Questo fatto permette di dividere le opere attribuendole a diverse mani, come è evidente anche dal confronto stilistico e artistico.

Le immagini dei possedimenti³⁸ di don Filippo Massimo Lancellotti e di sua moglie donna Elisabetta dei Principi Aldobrandini sono dipinte in maniera un poco più libera e caratterizzate da un accento quasi sentimentale. Soprattutto si distinguono le rappresentazioni delle tenute di campagna con cornici sontuose nel gusto neobarocco che danno un tono antico alla decorazione pittorica. A Frascati Lancellotti possedevano alcune ville: nel 1866 Elisabetta Aldobrandini comprò la villa Lancellotti, nel 1872 Elisabetta Aldobrandini comprò la villa Rufinella e ne arricchì il parco con viali che unirono la Rufinella all'altra proprietà a Frascati. Nel 1883 Elisabetta Aldobrandini comprò la villa Falconieri (villa Rufina) in pessime condizioni e nel 1897 la donò ai Padri Trappisti dell'abbazia di San Paolo alle Tre Fontane.

Vorrei attirare l'attenzione sul fatto che la villa Rufinella fu comprata da Elisabetta Aldobrandini nello stesso anno in cui fu dipinta la sala d'armi. Tuttavia i pittori riuscirono a includerla nel programma generale e ad eseguire ben due vedute di questa villa: il palazzo e il monte Parnaso. La scelta del monte Parnaso era un poco inconsueta tra le immagini dei posti più ufficiali e rappresentativi e poteva esser compresa dai visitatori come una dichiarazione programmatica. Un altro esempio di un posto inconsueto da rappresentare, ma probabilmente collegato con l'attività di cattolico intransigente di don Filippo Massimo Lancellotti, è la casa del cardinale Baronio nella villa Lancellotti a Frascati. Questa scelta dimostra che il principe sapeva bene la storia della Chiesa e che conosceva il fatto che il cardinale Cesare Baronio avesse scritto i suoi *Annales Ecclesiastici* in una piccola stanza nella villa appena comprata dalla moglie³⁹: questa circostanza rivestì molta importanza per lui, se decise di inserire questa memoria storica fra le decorazioni della sala. In effetti la scelta di

³⁸ Vedi I Appendice (Documenti), 8.

³⁹ Il cardinale Cesare Baronio scrisse i suoi *Annales Ecclesiastici* in una piccola stanza nella villa Lancellotti, vicino alla la piccola chiesa di San Michele, in L. Devoti, *Frascati, Frascati, Frascati: archeologia, storia, storie, arte*, II, Tra 8 & 9, Velletri 2004, p. 159.

quest'immagine si trova in perfetta corrispondenza con il programma della Società Romana per gli Interessi Cattolici, costituita a Roma nel 1871 da don Filippo Massimo Lancellotti e dal principe Carlo Maria Curci⁴⁰.

Il tempo dei lavori fu molto breve. Don Filippo Massimo Lancellotti voleva mostrare l'esito della ricostruzione già durante la festa dei santi patroni di Lauro e riuscì a farlo. Nel registro dei visitatori leggiamo: «Ultimati i restauri del Castello ne fu solennizzata l'apertura con l'intervento degli abitanti di Lauro il giorno della festa di San Sebastiano. Domenica 25 Agosto 1872»⁴¹.

L'idea di rappresentare i possedimenti sulle pareti della sala di gala non era straordinaria per la famiglia Lancellotti – Aldobrandini. Nel 1866 Elisabetta Aldobrandini aveva comprato una villa a Frascati⁴². Appena entrati in possesso della villa, i Lancellotti vi fecero apportare delle modifiche sia nell'architettura, sia nelle decorazioni. In una sala fecero raffigurare le vedute di quattro possedimenti Lancellotti: la villa di Frascati, un palazzo di Roma, la villa di Portici, il castello di Lauro. Nell'ACL sono conservati i documenti che dimostrano il collegamento stretto che c'era stato tra i lavori condotti a Frascati e a Lauro. Ad esempio, nell'ACL si trova uno schizzo con le misure del Salone e del camino di Frascati da comparare con quello di Lauro⁴³. Si può costatare una sola e propria identità sia nel programma della decorazione pittorica sia nell'arredamento delle sale. Perciò si può immaginare che fossero gli stessi pittori e decoratori a lavorare per l'abbellimento tanto del castello quanto della villa a Frascati.

Pertanto, considerando il collegamento stretto tra le ricostruzioni dei possedimenti di don Filippo Massimo Lancellotti a Lauro e a Frascati, è certamente importante raccogliere informazioni sugli artisti che lavorarono nella villa a Frascati, dal momento che per adesso abbiamo informazioni scarse e

⁴⁰ Vedi il capitolo «Il mosaico in memoria di un avvenimento funesto».

⁴¹ P. Moschiano, *Castello di Lauro ... cit.*, p. 59.

⁴² Villa Piccolomini Lancellotti.

⁴³ Vedi I Appendice (Documenti), 10; vedi anche III Appendice (Documenti sull'arredamento), 6, 9, 15.1, 15.2; sul collegamento con il rinnovamento dei palazzi a Roma vedi III Appendice (Documenti sull'arredamento), 4.

insufficienti sugli artisti a Lauro. Il programma pittorico della villa Lancellotti a Frascati ideata dai nuovi possessori includeva:

-Affreschi sulla volta nel salone del pianterreno, eseguiti nel 1873 da Annibale Angelini (1812-1884) e D. Forti (1812-1884)⁴⁴ (oppure Domenico Torti. 1830 – 1890)⁴⁵ con rappresentazioni di personaggi vari della famiglia Massimo Lancellotti. Annibale Angelini lasciò la sua firma in questa sala due volte: sulla parete laterale di un pilastro, sostegno di una statua, in uno dei dipinti a tempera raffiguranti architetture diverse di stile prevalentemente barocco, leggiamo il nome dell'autore Annibale Angelini; due cartigli posti al centro delle pareti brevi recano l'iscrizione: HANNIBAL ANGELINUS DOMO PERUSIAE AULAM HANC PINXIT AD MDCCCLXXIII

-Una loggia in *trompe-l'oeil*, con paesaggi inquadrati da finti loggiati con colonne tortili, nel salone al primo piano. Il salone è stato decorato da A. Angelini, D. Forti, D. Fattori, nel 1872.⁴⁶ I paesaggi sono stati dipinti nel gusto dell'epoca e caratterizzati da un accento molto romantico. L'architetto Mollo ipotizza che «alcune delle scene di paesaggio appaiono stilisticamente riferibili alla seconda metà del Settecento, mentre il contesto complessivo della decorazione risale chiaramente al restauro Aldobrandini-Lancellotti, come una iscrizione dichiara sul fregio. Ciò induce a formulare l'ipotesi che allorché si rifecero gli intonaci siano state, con una certa perizia, inserite le nuove scene entro la nuova quadratura di gusto eclettico, completata, laddove mancava, da vedute eseguite ex novo e nobilitata

⁴⁴ www.comune.frascati.rm.it/citta_ville.php, a cura di Giovanna Cappelli, Direttore Museo Tuscolano - Scuderie Aldobrandini per l'Arte.

⁴⁵ Luigi Devoti indica come collaboratore di Annibale Angelini nel salone del pianterreno Domenico Torti. Cfr. L. Devoti, *Itinerari nella campagna romana: le ville tuscolane : Belvedere Aldobrandini - Lancellotti - Rufinella Tuscolana*, Tra 8&9, Velletri 2001, p. 161.

Annibale Angelini e Domenico Torti (1830 - 1890) decorarono insieme la Galleria dei Candelabri nel Vaticano nel 1883 -1887, in *Roma. Guida d'Italia*, Touring Club Italiano, Milano 2006, p. 669.

⁴⁶ www.comune.frascati.rm.it/citta_ville.php, a cura di Giovanna Cappelli, Direttore Museo Tuscolano - Scuderie Aldobrandini per l'Arte.

dall'inserzione di finti busti in monocromo con le effigi dei protagonisti del Risorgimento»⁴⁷.

-La sala con le vedute dei quattro possedimenti della famiglia Lancellotti-Aldobrandini: il palazzo Lancellotti ai Coronari a Roma, la villa a Frascati, il palazzo a Portici, il castello a Lauro, situati sulla fascia sotto il soffitto. Un milite scrisse il nome Leonardo Cotichelli su una tavola. Luigi Devoti afferma che «personaggi, probabilmente della famiglia Lancellotti, sono eseguiti dal pittore Leonardi, mentre le altre parti dei dipinti sono state attribuite al pittore Domenico Pronti»⁴⁸. L'attribuzione della decorazione a Domenico Pronti ha una lunga tradizione⁴⁹.

-Le sale adiacenti ai saloni sono state abbellite con una pittura decorativa in stili diversi da Leonardo Cottichelli, Francesco Leonardi e, probabilmente, da altri pittori.

-Nella villa sono stati sistemati i ritratti della famiglia Lancellotti di Domenichino Forti⁵⁰.

Il salone al primo piano è stato dipinto nel 1872, mentre il salone al pianterreno è stato compiuto nel 1873: questo può significare che i lavori decorativi a Frascati e a Lauro si conducevano contemporaneamente oppure che, subito dopo il compimento della decorazione a Lauro, furono iniziati i lavori a Frascati.

Il nome del un pittore Leonardi è confermato dalle firme, lasciate da lui sulle pareti sia a Frascati, sia a Lauro. Nel salone con le immagini dei possedimenti dei Lancellotti Luigi Devoti gli attribuisce i personaggi, probabilmente della famiglia Lancellotti. Francesco Leonardi firmò la parte della decorazione pittorica con l'*Allegoria di Roma* nella sala da pranzo a Lauro.

⁴⁷ G. Mollo, *Frascati e Lauro. Una villa, un castello, un principe*, in «Agorà», n. 10, Domicella (AV), Centro Stampa Ferrara, 2007, p. 33.

⁴⁸ L. Devoti, *Itinerari...* cit., p. 180.

⁴⁹ Cfr. Isa Belli Barsali, Maria Grazia Branchetti, *Ville della campagna romana : Lazio*, 2, Milano 1975, p. 225:

«Per le pitture è stato fatto il nome di Domenico Pronti. (P. Zani (XV, p. 1, 1823, p. 304) lo dice nato nel 1791.)»

⁵⁰ <http://www.collineromane.it/it/content/magazine/le-ville-tuscolane>.

La specializzazione del pittore Leonardi nella riproduzione di figure lo distingue dai colleghi; questo fatto spiega la presenza della firma di Francesco Leonardi sulla base dell'*Allegoria di Roma* nella sala da pranzo nel castello di Lauro; la firma è messa nella zona inferiore, sopra il camino, in modo da permettere a tutti di leggerla chiaramente. L'*Allegoria di Roma* è indicata anche nel «Conto di lavoro» di Salvatore Cottichelli, tuttavia senza il nome del pittore. Un artista Francesco Leonardo da Ravenna partecipò anche alla decorazione della cappella, inaugurata nel 1882, secondo la descrizione che si legge sopra la porta d'ingresso alla cappella stessa. Un pittore Leonardo lavorò inoltre nel 1873 nel palazzo Lancellotti a Portici⁵¹.



Francesco Leonardi
Allegoria di Roma
Sala da pranzo, castello di Lauro

Un altro pittore, che probabilmente lavorava sia a Frascati sia a Lauro è Salvatore Cottichelli. L'architetto P. Prignani lo indica come «il pittore e decoratore napoletano»⁵². Secondo l'architetto Mollo «la sua maniera e i suoi motivi sono identificabili grazie alla presenza della firma in un fregio nella sala al secondo piano ove sono anche dipinte figure del Leonardi»⁵³. Tuttavia Luigi Devoti attribuisce la decorazione pittorica nelle sale adiacenti al salone del pianoterra (nei gusti pompeiano, classicheggiante e secondo la moda delle

⁵¹ Vedi I Appendice (Documenti), 11. Leonardi e Leonardo potrebbero essere quasi certamente lo stesso pittore. Nel secolo XIX queste variazioni nella scrittura dei nomi non erano infrequenti.

⁵² P. Prignani, *Villa Corsini-Sarsina, un esempio campione della storia dell'architettura del '700 romano (storia dell'architettura della Villa)*, s. l, s.d.

⁵³ G. Mollo, *Frascati ... cit.*, p. 32.

cineserie) a Leonardo Cotichelli. Nel libro di Luigi Devoti sono indicati i nomi Leonardo Cotichelli e Leonardi, non appare mai il nome di Salvatore. L'unico lavoro pittorico firmato di Salvatore Cottichelli si trova ad Anzio. È la decorazione del soffitto della villa Sarsina ad Anzio, appartenente a Pietro Aldobrandini, il fratello di Elisabetta Aldobrandini, la moglie di Filippo Massimo Lancellotti. Anche in questo caso il pittore restaurò la pittura già preesistente. È soprattutto interessante, che l'originale fosse stato realizzato solo 25 anni prima⁵⁴. Questo fatto dopo Isa Belli Barsali, che trascrisse l'iscrizione, non è stato più preso in considerazione. Il rinnovamento del soffitto è stato effettuato nel 1875. La villa ad Anzio è stata danneggiata gravemente durante l'ultima guerra mondiale. La volta crollò quasi del tutto, sono stati salvati alcuni brani di affreschi⁵⁵. Sia la decorazione del soffitto, sia l'architettura del salone sono state eseguite in uno stile decorativo, pomposo, baroccheggiante. L'architetto P. Prignani nota che «Questi interventi rispettarono l'impianto e l'apparato decorativo originario, sia nella ricostruzione del coro, sia nell'inserimento nel salone dell'enorme camino a portale; pareti, volte e cassettoni furono decorati con pitture ed affreschi ispirati all'illusionismo barocco, ma legati alle scale cromatiche e ai soggetti della pittura napoletana»⁵⁶. L'architetto Mollo limita le capacità artistiche del pittore all'abilità «di ritoccare o rifare, a seconda dei casi, parte degli ornati dipinti» e attribuisce a lui «la maniera di inserire le tramezzature lignee per dividere più comodamente gli ambienti e provvederli di un corridoio di disimpegno e il riassetto dei solai superiori che richiedevano l'opera di un esperto decoratore per conferire unità ad ambienti le cui pareti erano ora in muratura ed ora in legno. Una soluzione

⁵⁴ Negli angoli del soffitto del salone sugli affreschi si legge: SALVATOR – COTTICHELLIUS - ... A FUND. EXSTRUCTA A. MDCCCL – A SOLO REFECTA A. MDCCCLXXV.

Nel 1820 la villa fu acquistata dalla famiglia Mencacci che vi ospitò nel 1835 e poi anche in seguito l'ex re del Portogallo don Miguel di Braganza, e nel 1847 Pio IX.

Cfr. Isa Belli Barsali, *Ville ... cit.*, pp. 242 – 244.

⁵⁵ Cfr. la fotografia del 1968 in Isa Belli Barsali, *Ville ... cit.*, p. 243.

⁵⁶ P. Prignani, *Villa Corsini-Sarsina*, ...cit.

analoga si riscontra nell'appartamento dell'ala meridionale e nella cappella del castello di Lauro»⁵⁷.

A Lauro Salvatore Cottichelli non firmò nessuna decorazione, tuttavia abbiamo due documenti dei lavori eseguiti da lui nel castello di Lauro durante la prima tappa della ricostruzione. Nell'ACL sono conservati la ricevuta⁵⁸ e il «Conto di lavoro fatto ad uso pittore e verniciario, eseguito nel castello di proprietà di Sua Eccellenza il signor principe don Filippo Lancellotti in Lauro, unitamente ad una sala nel palazzo di Sua proprietà in Portici»⁵⁹, firmato da Salvatore Cottichelli. Nel «Conto» è indicato che ai lavori avevano partecipato sei persone. Non sono precisati né i nomi dei pittori, né la divisione dei lavori. Uno dei pittori era sicuramente Francesco Leonardi che firmò l'immagine con l'allegoria di Roma nella sala da pranzo, indicata nel «Conto». Il ruolo di Salvatore Cottichelli non è chiaro: potrebbe essere stato una specie di coordinatore dei lavori decorativi; è però certo che lui era responsabile per gli aspetti amministrativi. Probabilmente Salvatore Cottichelli diventò una persona abbastanza importante nel gruppo degli artisti che lavorava per la famiglia Lancellotti – Aldobrandini. Nell'ACL è conservata la nota del pagamento a Cottichelli senza precisare il suo nome per i lavori eseguiti nell'asilo nel 1880⁶⁰. È molto significativo che nella descrizione e stima dei possedimenti dei Lancellotti, eseguita nel 1925, nel capitolo dedicato all'asilo non ci fosse nessuna informazione sulla pittura abbastanza pregiata.⁶¹

Nel «Conto» sono descritte la sala da pranzo, la cappella, la sala del bigliardo, una camera in linea e due retrocamere. Anche oggi tutti i vani, tranne la cappella e la «retrocamera che dà sulla loggia», corrispondono alla

⁵⁷ G. Mollo, *Frascati* ... cit., p. 33.

⁵⁸ Attira l'attenzione il fatto che le, indicate nella ricevuta e nel «Conto», sono identiche (Lire 5.800) benché la quantità dei lavori trascritti sia molto diversa. Vedi I Appendice (Documenti), 12.

⁵⁹ Vedi I Appendice (Documenti), 13.

⁶⁰ Vedi I Appendice (Documenti), 14.

⁶¹ «Descrizione e stima della mobilia e degli oggetti d'arte compresi nella eredità dell'eccellentissimo principe don Filippo Lancellotti esistenti nei palazzi di Roma, Lauro e Portici, fatta dal com. Alfredo Barsanti per incarico ricevuto, con atto 25 gennaio 1925, dal notaio Dott. Severino Urbani, delegato alla divisione del patrimonio Lancellotti con sentenza del tribunale in data 29 luglio – 4 agosto 1922» nell'ACL, faldone «Carte personali».

descrizione. Le camere sono state dipinte non solo con ornamenti tipici «a cassettoni con borchie color d'oro nei centri, il fregio dipinto barocco scorniciato ed ornato di pilastri a chiaroscuro, zoccolo scorniciato e dipinto con pilastri a chiaroscuro bugna riquadrato da una fascia a colore con cornice, unita a qualche decorazione nei centri, la cornice con parapetto a olio ornato nei centri da una stella innestata ad altra decorazione»⁶².

Nella camera da letto attuale, che Salvatore Cottichelli chiamò «sala in linea», si trovava «il fregio dipinto barocco scorniciato ed ornato di pilastri a chiaroscuro su fondi dipinti con aria abbelliti da alberi veduti nella cima, con qualche ramo di fiori»⁶³. Questa decorazione caratterizza questa camera anche oggi.

Nella sala da pranzo c'è «il fregio dipinto con una balaustra a chiaroscuro collegato a vari menzoloni sostenenti le travi nei centri delle balastrate con frutti e fiori a colore; più vari animali ugualmente a colori. Le pareti dipinte con parato a seta composto di fascioni color giallo e rosso con arabeschi congiunti. Nella parete del camino vi è dipinta una figura a chiaroscuro rappresentante Roma seduta, poggiata con i piedi sullo stesso camino ingrandito da una cimasa ed altri ornamenti; zoccolo e sguinci relativamente di stile con i parapetti delle finestre a olio ornati nei centri da una stella color d'oro. Due porte ad imitazione delle vere, appartenenti alla medesima sala, dipinte a olio con lustro di vernice copale»⁶⁴.

L'ultima indicazione sembra molto importante. Adesso nella sala da pranzo ci sono tre porte funzionanti e una porta finta, dipinta per simmetria. Se ci fossero due porte dipinte ciascuna da una parte e dall'altra dell'allegoria di Roma, questo fatto significherebbe che la piccola farmacia era stata abbellita in stile neobarocco negli anni seguenti. Dietro la farmacia segue la galleria sicuramente sistemata negli anni successivi.

⁶² Ivi.

⁶³ Ivi.

⁶⁴ Ivi.

La sala da pranzo era dipinta come la terrazza estiva, con mazzi di fiori, animali e uccelli, tuttavia il camino con l'allegoria di Roma non corrisponde alla sala né stilisticamente né tematicamente, facendo ricordare la lunga storia dell'antica famiglia nobile romana Lancellotti. Considerando il fatto che sia la balaustra con fiori e animali sia l'allegoria di Roma si trovano indicate nel «Conto di lavoro», possiamo affermare che la decorazione è stata compiuta nello stesso tempo tuttavia da diversi pittori, cioè Francesco Leonardi, che ha firmato l'immagine con l'allegoria, eseguì esclusivamente quella, mentre l'altra parte della sala è stata dipinta dagli altri pittori.

Vorrei far notare che nel listino mancano la sala d'armi, la seconda camera da letto, cosiddetta *La camera del principe* e il salotto che si trova tra la soprannominata camera da letto e la sala d'armi (*Salottino Rosso*)⁶⁵; nel «Conto» sono indicate due retrocamere. Nella pianta dell'inizio del Novecento, così come in quella attuale, sono disegnate quattro camere che danno sulla loggia. Adesso là si trovano i bagni. Nell'ACL è conservato il progetto di «Disimpegno di due stanze appresso al salone rosso nel castello di Lauro», datato del 1909; tuttavia nel documento è precisato che il progetto è stato eseguito nel 1937. Secondo questo progetto, le camere da letto del principe e della principessa sono state rimpicciolite al fine di ricavare dietro di loro un corridoio. Nel 1909 e nel 1937 la camera degli acquerelli era considerata come un salottino, le retrocamere servivano come camerette e una di quelle prima del 1937 è stata rifatta in *toilette e bagno*⁶⁶.

La sala degli acquerelli d'oggi non corrisponde alla descrizione della *retrocamera che dà sulla loggia*, perché nel «Conto» manca la descrizione del fregio con i bei paesaggi e l'immagine del castello di Nola. Se l'immagine del castello è stata probabilmente aggiunta negli anni seguenti, la mancanza dell'indicazione del fregio con paesaggi sembra molto più significativa. Allora le parti principali degli interni sono state decorate da altri pittori.

⁶⁵ In una collezione privata di Roma sono conservati gli acquerelli rappresentanti queste due camere.

⁶⁶ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 4.

A Frascati per don Filippo Massimo Lancellotti lavorò un pittore ben rinomato, che aveva un grande successo all'epoca, Annibale Angelini⁶⁷. Nella

⁶⁷ «Annibale Angelini, pittore, decoratore, scenografo, incisore e restauratore, nacque a Perugia il 12 maggio 1812. Dopo gli studi all'Accademia di Perugia, si perfezionò prima a Roma, poi all'Istituto Artistico di Firenze, ove fu allievo di L. Facchinelli, che lo introdusse alla scenografia. Rientrato a Roma, nel 1850 ottenne la cattedra di prospettiva all'Accademia di San Luca. Si spense a Roma il 19 luglio 1884». In E. Castelnuovo, *La Pittura in Italia: l'Ottocento*, II, Electa, Milano 1991, p. 664. Su Angelini trascriviamo queste notizie riportate da Pettinelli: «Dopo una formazione accademica svolta in primo luogo a Perugia dove era nato e dove ebbe l'opportunità di seguire gli insegnamenti di Tommaso Minardi, l'Angelini perfezionò le sue conoscenze nelle Accademie di Firenze e Milano avendo per maestri personalità artistiche tra le più note come il pittore storico Giuseppe Bezzuoli, insegnante presso l'Istituto Reale di Firenze e lo scenografo Alessandro Sanquirico, professore all'Accademia di Brera a Milano, scenografo del Teatro alla Scala. Come scenografo avendo recepito il messaggio della scenografia romantica sanquirichiana operò con successo presso i teatri delle principali città italiane come Perugia (Pavone e Verzaro), Roma (Apollo, Tordinona, Valle), Civitavecchia (Teatro Traiano), Bologna (Teatro Comunale), e Ancona (Teatro delle Muse). Questa sua specialità sarà successivamente abbandonata come attività principale anche se la componente scenografica darà uno stimolo a tutti gli studi di prospettiva e sarà presente anche nelle sue opere pittoriche. Si sviluppò così la sua carriera di decoratore che sarà quella di maggiore successo già agli inizi degli anni Trenta e contemporaneamente si perfezionò quella di restauratore. A Roma entrò a far parte della cerchia degli amici di Tommaso Minardi e del principe Doria, entrambi gli procurarono numerose commissioni. L'attività del pittore si è sviluppata in tutto lo Stato Pontificio, le sue decorazioni murali sono state ritrovate in prestigiosi palazzi e ville, da Perugia a Genova, da Roma e dintorni (Frascati, Arsoli, Castelporziano e Ariccia) fino all'alto Lazio (Civitavecchia, Tarquinia, fino a Orvieto). La committenza romana sarà quella dell'ambiente pontificio legata al Minardi ed alle famiglie nobili come Doria Pamphilj, Torlonia, Colonna, Chigi, Del Drago, Patrizi, Massimo, Borghese, Lancellotti, Grazioli, Corsini. La sua fama che gli aveva consentito di lavorare presso le dimore dei Doria Pamphilj come "pittore verniciario" e restauratore fino a ricevere commesse dirette dai pontefici (Gregorio XVI, Pio IX e Leone XIII) aumentò dopo essere stato nominato pittore ufficiale di Casa Savoia e insegnante di prospettiva presso l'Accademia di S. Luca di Roma. Da questa intensa attività viene fuori la personalità artistica dell'Angelini, ma anche i nomi di altri decoratori e pittori, la maggior parte sconosciuti (Adolfo Reanda e Oreste Raggi, Fabiani, i perugini Marzio Cherubini, Matteo Tassi e Giovanni Traversari, Ludovico Demauro, Alberti, Bodini, Emilio Cantoni, Pellegrino Succi, Augusto Chiapparelli, Geremia Pasquini di Tarquinia e molti altri) che facevano parte della sua équipe, che veniva integrata di volta in volta da nuovi allievi. Una numerosa schiera di artisti, tutti usciti dall'Accademia di S. Luca di Roma e dall'Accademia di Perugia vennero da lui impiegati in tutte le sue maggiori imprese decorative e di restauro. Fecero parte della sua scuola, numerosi artisti romani, orvietani, un pittore di Tarquinia e molti giovani perugini che presero parte insieme con lui alle sue imprese di decorazione e di restauro. Le principali opere dell'artista si trovano in palazzi nobiliari e borghesi, la maggior parte dei quali oggi è sede di musei o gallerie, come la Galleria Doria Pamphilj a Roma, la tenuta del Presidente della Repubblica a Castelporziano, il Palazzo del Quirinale, la Galleria Corsini a Roma; il Palazzo Del Drago di via dei Coronari; il Teatro Mancinelli, il Museo Faina, il Palazzo Pandolfi –Netti e il Palazzo Negroni a Orvieto; il Palazzo della contessa M. Giustina Bruschi-Falgari a Tarquinia, i Musei Vaticani (Stanza dell'Immacolata Concezione e la Galleria dei Candelabri); Palazzo Chigi a Roma e il Palazzo Chigi ad Ariccia; Villa Taverna Borghese a Frascati, il Palazzo dei Priori di Perugia, la Galleria Reale di Torino e la Galleria dell'Accademia di S. Luca di Roma. Per la famiglia Massimo dipinse nel Castello di Arsoli. Nel Palazzo Massimo alle Colonne fece alcuni restauri all'interno e dipinse un intero appartamento per il principe Camillo Massimo. Numerosi sono stati i suoi interventi di restauro: in Umbria, l'interno del Duomo di Perugia e probabilmente alcuni interventi anche nel Duomo di Orvieto; la Villa Massimo alle Terme di Diocleziano (distrutta), il Palazzo di Andrea Doria Pamphilj a Genova. Sempre a Roma troviamo suoi interventi di restauro presso la Villa Pamphilj; la Cappella Chigi di Raffaello; l'interno della Chiesa di S. Maria in Trastevere, l'interno di S. Paolo fuori le mura e a Tarquinia nel Palazzo del Cardinale Angelo Quaglia. In Vaticano giovanissimo dipinse la Terza Loggia di Raffaello, poi alla metà degli anni Cinquanta restaurò gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Paolina, e sotto il pontificato di Leone XIII dipinse con "miniature" l'interno della Cupola di S. Pietro". Lavorò accanto al pittore di figura Francesco Podesti nella Sala dell'Immacolata Concezione (1858). Numerose sono le sue opere da cavalletto, con pittura di storia, paesaggio, ritrattistica e prospettive; molti furono i progetti di decorazioni d'interno e di restauro. L'artista, vissuto tra Roma e l'Umbria, continuò a lavorare fino alla vigilia della sua morte, avvenuta il 19 luglio 1884 a Perugia, nel suo palazzo situato vicino al Duomo della città. La formazione accademica e purista lo portò ad approfondire le conoscenze delle più diffuse tecniche pittoriche ed della loro più meticolosa applicazione; e questa sua esperienza anche artigianale, attraverso la preparazione dei colori con ricette che lui stesso elaborava, fu alla base della sua attività di restauratore, nella quale si può ritenere che l'Angelini in

villa Lancellotti a Frascati Annibale Angelini dipinse nel 1873 gli affreschi sulla volta nel salone del pianterreno con rappresentazioni di personaggi vari della famiglia Massimo Lancellotti e nel 1872 il salone del primo piano con paesaggi⁶⁸. Cioè i lavori a Frascati e a Lauro si conducevano contemporaneamente. Sia per l'atmosfera di gala, sia per la composizione della volta il salone del pianterreno a Frascati somiglia molto alla sala da pranzo a Lauro. Tuttavia al posto di bellissime vedute con le navi a Lauro sono state dipinte preziose stoffe molto semplici nell'esecuzione. I romantici paesaggi del piano nobile a Frascati sono abbastanza vicini a quelli nella sala degli acquerelli di Lauro, non indicati nel «Conto». Nel «Conto» è descritto il fregio con cielo, alberi e qualche ramo di fiori, dipinto nella camera da letto a Lauro. Le chiome di alcuni alberi hanno le sagome vicine a quelle degli alberi del piano nobile a Frascati, ma sono eseguite in modo secco e preciso, senza il tocco leggero e veloce, che caratterizza evidentemente sia le immagini di Frascati, sia i paesaggi della sala degli acquerelli a Lauro. Perciò si può supporre che esisteva un repertorio di motivi decorativi da eseguire a un livello accettabile nelle situazioni difficili. Sicuramente, l'abbellimento di due palazzi in diverse provincie nello stesso tempo non era un'impresa facile.

un'epoca in cui ancora prevaleva il ripristino fu particolarmente attento e rispettoso delle opere dei pittori che lo avevano preceduto. Numerosi artisti vennero educati alla sua scuola e proprio con loro intraprese tutti i vari interventi di decorazione e di restauro sopra elencati, diffondendo il gusto neocinquecentesco e neobarocco fino alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento». In C. Pettinelli, *Storia di un pittore. Le imprese pittoriche del pittore Annibale Angelini tra Roma, l'alto Lazio e l'Umbria*, in «Uno Notizie Tarquinia - Viterbo», Roma 25.11.2009 e C. Pettinelli, *Annibale Angelini (Perugia 12 maggio 1810-19 luglio 1884) Vita e Opere* http://www.villamonticelli.it/contenuti.php/La_Villa@Annibale_Angelini/77. Cfr. inoltre C. Pettinelli, *Annibale Angelini, decoratore prospettico e restauratore in Vaticano*, in «Monumenti musei e gallerie pontificie», Bolletino, a. 18, Città del Vaticano 1998, pp. 100-136.

⁶⁸ www.comune.frascati.rm.it/citta_ville.php, a cura di Giovanna Cappelli, Direttore Museo Tuscolano - Scuderie Aldobrandini per l'Arte.



Loggia in trompe-l'oeil
Sala al primo piano
Villa Lancellotti a Frascati

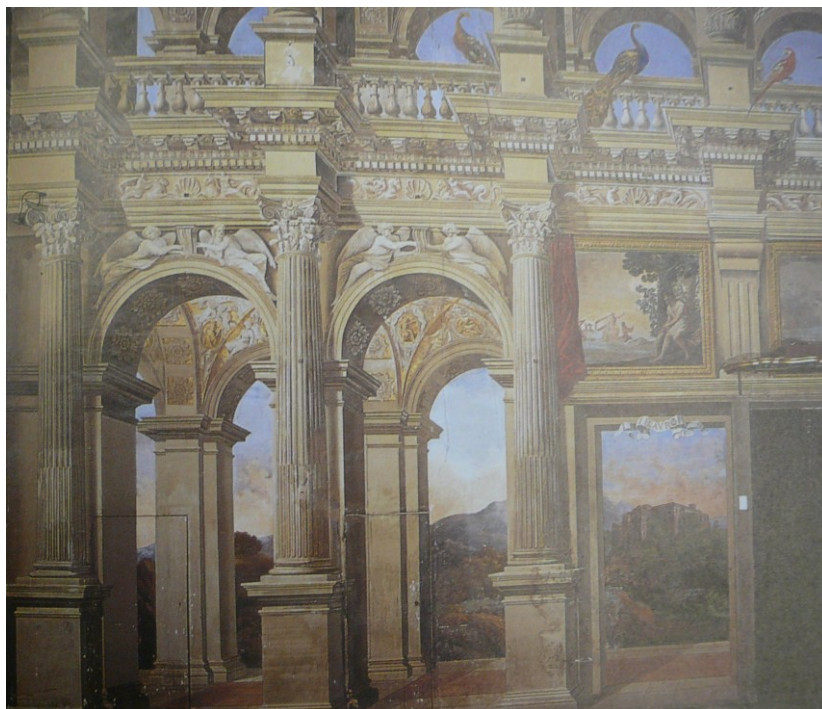


Un paesaggio
Sala degli acquerelli
Castello di Lauro



Il fregio con gli alberi e piante
Camera da letto
Castello di Lauro

Molti elementi simili provengono dagli affreschi di Agostino Tassi che adornano la Sala dei Palafrenieri nel palazzo Lancellotti ai Coronari. Certamente nessuno dei pittori, che lavorava a Frascati e a Lauro, aveva l'abilità di Tassi nel costruire prospettive complicate, con molti punti di fuga, né il suo azzardo e la sua volontà di farlo.



Sala dei Palafronieri
Palazzo Lancellotti ai Coronari

La Sala dei Palafronieri, il salone al pianterreno della villa a Frascati e la sala da pranzo nel castello di Lauro riproducevano l'idea della sala trasformata in una loggia della villa, circondata da diversi paesaggi. Nella Sala dei Palafronieri sono stati copiati alcuni elementi, facilmente riconoscibili: le balaustre, le colonne tortili, le navi e soprattutto gli uccelli. Patrizia Cavazzini nota che «presumibilmente gli uccelli in questa stanza furono dipinti dal vero, dato che il Tassi collaborava con specialisti in questo campo. Ma molti, forse a causa di ridipinture, non si riescono ad identificare, oppure sono rappresentati in maniera scorretta. In ogni caso sono una strana mescolanza. Alcuni sono molto comuni nella campagna romana, altri, come i due pappagalli a coda lunga dell'Amazzonia, erano uccelli molto rari. Nella sala Lancellotti un altro paragone, questa volta tra i sensi, si può forse anche leggere nelle immagini dai pavoni e specialmente nella loro contrapposizione ai pappagalli, apprezzati per la loro abilità nell'imitare la voce umana, e perciò considerati attributi dell'eloquenza. Nell'antichità il pavone era considerato uno degli animali domestici più desiderati e costosi, il più bello tra gli uccelli ammirati per il loro piumaggio e non per il loro canto, per Luciano in particolare significava la

supremazia della vista sull'udito e sull'eloquenza»⁶⁹. Proprio i pappagalli e i pavoni diventano gli animali che adornano le sale a Frascati e a Lauro. Rispetto al commento sulla peculiarità dei disegni degli uccelli nella Sala dei Palafrenieri, vorrei sottolineare che tutti i pappagalli sono dipinti ugualmente, tutti sono rossi. Nel cortile del palazzo Lancellotti ai Coronari c'è anche un altro affresco con l'immagine della scimmia. Anche le scimmie sono diventate elementi tipici della decorazione pittorica. Verosimilmente il significato degli animali non è stato preso in considerazione da parte dell'artista. In caso contrario sarebbe quanto meno curioso l'accostamento dell'immagine del pavone, simbolo della vanità, al principe (o a suo padre).



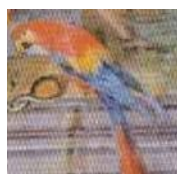
Sala dei Palafrenieri
Palazzo Lancellotti ai Coronari



Salone del pianterreno



Sala con il fregio dei possedimenti
Villa Lancellotti a Frascati



Sala da pranzo
Castello Lancellotti, Lauro

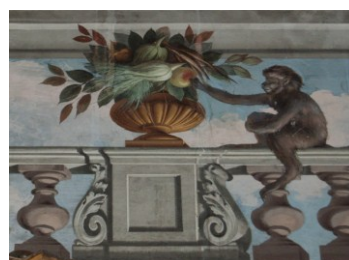
⁶⁹ P. Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1998, p. 58.



Sala da pranzo
Castello di Lauro



Salone del pianterreno
Villa Lancellotti a Frascati



Sala da pranzo
Castello di Lauro

È molto interessante anche confrontare le immagini con i possedimenti dei Lancellotti.



Palazzo a Portici
Villa Lancellotti a Frascati



Palazzo a Portici
Castello di Lauro



Immagine della villa Lancellotti a Frascati
Villa Lancellotti a Frascati



Immagine della villa Lancellotti a Frascati
Castello di Lauro



Il ninfeo della villa Lancellotti a Frascati
Villa Lancellotti a Frascati



Il ninfeo della villa Lancellotti a Frascati
Castello di Lauro



Palazzo Lancellotti ai Coronari
Villa Lancellotti a Frascati



Palazzo Lancellotti ai Coronari
Castello di Lauro



L'immagine con il castello di Lauro
Villa Lancellotti a Frascati



L'immagine con il castello di Lauro
Castello di Lauro

Nei fregi sono stati dipinti i possedimenti dei Lancellotti: il palazzo Lancellotti ai Coronari di Roma, la villa a Frascati, il castello di Lauro, il palazzo a Portici. Confrontando le decorazioni a Lauro e a Frascati, si può rilevare che sono uguali solo due immagini: le rappresentazioni della Fontana dell'Orologio a Frascati. Probabilmente questa somiglianza non è stata considerata importante, perché nella sala della villa a Frascati il ninfeo non è distinto in un quadro speciale, poiché fa parte del paesaggio rurale. Le altre immagini dei possedimenti sono un po' diverse, ma in realtà cambia solo il punto di vista. A Frascati troviamo per lo più le facciate con una ripresa frontale degli edifici, a Lauro è stata scelta più spesso la composizione in prospettiva d'angolo, per mostrare due facciate diverse. A parte questa differenza, la più bella veduta che fa ricordare la fama di Annibale Angelini si trova a Frascati. La veduta del Palazzo di Portici nella villa a Frascati somiglia molto alle vedute fatte da lui per la volta del Salottino San Giovanni al Quirinale alla fine degli anni Settanta dell'Ottocento, come quella rappresentante il Palazzo Reale a Torino: la vista dello spettatore passa velocissima lungo il palazzo con tutti gli elementi della struttura architettonica dettagliatamente dipinte con l'accentuazione delle divisioni verticali; questa velocità spettacolare si raggiunge grazie agli effetti prospettici enfatizzati. Nella profondità del quadro lo sguardo si ferma bloccato da un altro edificio, dipinto con colori sfumati, perciò l'arresto del movimento è abbastanza tranquillo e scorrevole. Nella veduta con il Palazzo Reale a Napoli la prospettiva finisce con il Vesuvio, esattamente come nella veduta con il palazzo di Portici dipinta a Frascati. Tuttavia la composizione non è analoga, perché il grande spazio davanti al palazzo, utile a sottolineare la grandezza dell'edificio, a Frascati è stato riempito con una folla di figure.

Nonostante il fatto che a Lauro fosse stato scelto il disegno prospettico invece delle composizioni frontali, predilette a Frascati, l'effetto spazioso non fu raggiunto. Il pittore ha usato le regole della prospettiva correttamente, ma il tono

del disegno è dilettantesco e scarsamente poetico. Le altre vedute sono spesso più belle, davanti agli edifici sono stati collocati gli alberi e le fontane e, come risultato, si è attenuato l'effetto dello spazio.



Annibale Angelini,
Il palazzo reale a Napoli
Salottino San Giovanni
Palazzo del Quirinale



Annibale Angelini,
Il palazzo reale a Torino
Salottino San Giovanni
Palazzo del Quirinale

In questo gruppo di immagini si distinguono due paesaggi, rappresentanti le tenute dei Lancellotti. Nel paesaggio il pittore si sente più libero, avendo la possibilità di organizzare lo spazio secondo le leggi della prospettiva cromatica, contrapponendo i colori dominanti dei diversi piani.



Tenuta di Spezza Mazza
Sala d'armi
Castello di Lauro



Tenuta di Santa Rufina
Sala d'armi
Castello di Lauro

Le immagini, rappresentanti la cappella dei Lancellotti in San Giovanni in Laterano e la cappella di San Luigi in San Ignazio sono state dipinte sicuramente da un altro pittore di livello molto più alto e caratterizzato da un diverso linguaggio. Questo pittore dimostra orgogliosamente la sua capacità di dipingere l'architettura in scorci, o dimostrando grande maestria e notevole esperienza nella scenografia. Tutti i dettagli architettonici e sculturali sono stati riprodotti con cura e precisione straordinarie. Anche nella scelta dei colori e nell'armonizzazione delle tonalità il pittore si distingue dagli altri pittori impegnati nella sala d'armi. Nonostante l'evidente superiorità tecnica, queste

immagini si trovano nei posti più scomodi da vedere e quasi totalmente nascosti dai cartigli.



La cappella delle reliquie e sepoltura dei signori Lancellotti in S. Giovanni in Laterano, Roma
Sala d'armi
Castello di Lauro



La cappella di S. Luigi e sepoltura dei signori Lancellotti in Sant'Ignazio
Sala d'armi
Castello di Lauro

Un'altra immagine del castello di Lauro si trova nella Sala dei Palafrenieri nel palazzo Lancellotti ai Coronari.



Castello di Lauro
Sala dei Palafronieri
Palazzo Lancellotti ai Coronari



Veduta del castello di Lauro
Acquerello, autore ignoto
Collezione privata, Roma

Questa veduta è stata sicuramente aggiunta dopo il 1632, anno dell'acquisto del castello di Lauro da Scipione Lancellotti. La decorazione pittorica della sala dei Palafronieri è stata compiuta almeno un decennio prima, probabilmente nel 1620. Patrizia Cavazzini ha supposto che «il Tassi avesse dipinto al suo posto una porta come quelle del salotto di villa d'Este a Tivoli. Questa ipotesi è confermata sia dal quadro riportato di Galatea al di sopra di questo spazio, che ha la tipica forma di una sopraporta, sia dall'affermazione del Passeri, che il Tassi mascherò la posizione dell'ingresso alla stanza che era asimmetrica: due porte invece di una sarebbero state perfettamente nel mezzo della parete»⁷⁰.

Inoltre, secondo la comunicazione orale di don Pietro Lancellotti, il castello è rappresentato con le modifiche realizzate dopo l'invasione napoleonica. Jacob Hess ancora nel 1935 notò che la sala aveva subito un pesante restauro, ma contrariamente alla sua opinione, Patrizia Cavazzini ha sostenuto che la maggior parte della sala fu solamente ritoccata. Secondo lei, pesanti rifacimenti si distinguono nel paesaggio adiacente alla veduta del castello di Lauro, nell'arcata alla destra di quella contenente la nave e nella parete nord, in basso e sul lato

⁷⁰ Patrizia Cavazzini, *Palazzo Lancellotti* ... cit., p. 44.

sinistro. L'architetto Mollo riporta l'attribuzione della veduta del castello di Lauro, rappresentata con le modifiche apportate dopo l'incendio del 1799, al pittore Angelo de Angelis, registrato in una nota di pagamento citata dal Passeri: «al pittore Angelo de Angelis per il restauro del salone e Cappella a Coronari»⁷¹ e in un documento di pagamento al pittore Angelo de Angelis⁷².

Vorrei attirare l'attenzione sulla torre sopra la loggia. Prima della costruzione della torre alla fine dell'Ottocento non esistevano sopraelevazioni nel castello. La vista scelta per la rappresentazione del castello è più affascinante e romantica, ma è anche più difficile da trovare per un pittore. Per vedere il castello di Lauro da questo angolo era necessario trovare un posto rialzato al di sopra della strada proveniente da Nola, salire in montagna o andare nei paesi vicini, mentre sia a Frascati, sia a Lauro le vedute più o meno corrispondono alla vista dal giardino ai piedi del castello. Da questo punto di vista il castello di Lauro non è stato neanche fotografato, anche se la veduta di quest'angolo da giù, dalla strada di Nola, era ripresa spesso alla fine dell'Ottocento; perciò si può supporre che in realtà si tratta di un paesaggio di invenzione. È molto strano che questa immagine non fosse copiata oppure almeno presa come campione.

Nella collezione privata a Roma sono conservati gli acquerelli eseguiti da un pittore sconosciuto. Uno di questi acquerelli evidentemente somiglia all'immagine del castello Lancellotti come viene raffigurato nel palazzo Lancellotti ai Coronari. Per datare queste immagini è necessario notare che 1) le camere sopra la loggia sono disegnate con i tetti: cioè la veduta fissa la situazione architettonica dopo la ricostruzione del 1872; 2) sopra lo scalone c'è il tetto (come è raffigurato anche nel plastico), invece nelle fotografie della fine dell'Ottocento (riprese prima della costruzione delle torri) si vede la merlatura; 3) nell'acquerello è disegnato l'ingresso al giardino del principe ai piedi del castello. Dopo il 2 dicembre 1882 questo portone è rimasto dentro al passaggio

⁷¹ In G.B. Passeri, *Vite de' pittori, Scultori e architetti che hanno lavorato a Roma, morti dall'anno 1641 sino all'anno 1673*. Citato da G. Mollo, *Frascati ... cit.*, p. 33.

⁷² Vedi I Appendice (Documenti), 15.

dallo scalone ai possedimenti della famiglia dei Pandola. Le trattative dell'acquisto delle terre furono iniziate nel 1877. Allora questa immagine si può datare agli anni Settanta dell'Ottocento. Si può supporre che il disegno fosse preparato per l'inaugurazione del castello per celebrare il suo rinnovamento.

I soggetti decorativi disposti intorno alle immagini dei possedimenti nella villa a Frascati sono meno ufficiali, più vivaci, diversi di quelli a Lauro. Qui vediamo diversi animali, quali pantera, leone, serpente, scimmia, pappagallo, capra, pecora, tacchino e inoltre fanciulle e ragazzi di evidente estrazione popolare, nobildonne, uomini rivestiti di corazze ed elmi, un cardinale, un uomo intento a disegnare, la cupola della basilica di San Pietro, un antico acquedotto vicino al castello di Lauro, il Vesuvio con il pennacchio di fumo, ma anche bandiere, armi e decorazioni floreali. Probabilmente questa maniera improntata a leggerezza e vivacità potrebbe essere una caratteristica tipica della pittura di Leonardo Cotichelli.

Nelle sale adiacenti al salone del piano superiore sono state dipinte figure maschili seminude con lo stemma della famiglia Lancellotti, con la stella Lancellotti e le diverse strutture architettoniche. I pittori di queste decorazioni sono sconosciuti. Le pose di queste figure, tipiche della pittura accademica, fanno ricordare i guerrieri della sala d'armi a Lauro, ma sono dipinte in modo più vitale. La rigidità delle figure della sala d'armi fa ricordare l'*Allegoria di Roma* di Francesco Leonardi.



Sala adiacente al primo piano Sala d'armi
Villa Lancellotti a Frascati



Castello di Lauro

Uno dei più famosi lavori di Annibale Angelini come restauratore è il suo intervento sugli affreschi di Perin del Vaga nel palazzo Doria-Pamphilj a Genova negli anni Quaranta dell'Ottocento⁷³. Probabilmente alcune pose dei guerrieri e il colorito risalgono agli affreschi di Perino del Vaga nella Loggia degli Eroi, ma il pittore cerca sempre pose più statiche e compatte, evidentemente determinate dalle situazioni oppure dalle azioni. È chiaro che le figure sono dipinte da diversi pittori, perché il livello di esecuzione non è ugualmente alto. Sicuramente il pittore più esperto eseguì la decorazione con lo stemma degli attuali padroni del castello. La decorazione di livello più basso si trova nel posto più nascosto, sopra la sovrastruttura del baldacchino. Tuttavia non era una regola rispettata in modo ferreo: per esempio, il quadro con la vista della cappella Lancellotti in San Giovanni in Laterano che è una delle più belle e più elaborate, per la sua posizione non si vede bene da nessun punto nella sala. Probabilmente l'elemento-guida potrebbe essere la corrispondenza tra la qualità dell'immagine e il soggetto, tuttavia anche in questo caso la correlazione non è sempre evidente. Per esempio, i guerrieri vicino allo stemma di Scipione Lancellotti, che comprò il castello di Lauro, non sono fra i più belli e proporzionati, a giudicare dalle mani che presentano delle scorrettezze notevoli. Forse non tutti i pittori dall'équipe di Annibale Angelini sono usciti dall'Accademia di S. Luca a Roma o dall'Accademia di Perugia, almeno negli ultimi anni del lavoro, come afferma Claudia Pettinelli⁷⁴.

⁷³ F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, II, p. 2, Gio. Grondona, Genova 1847, pp. 1277-1296

⁷⁴ C. Pettinelli, *Storia di un pittore ... cit.*, s.p.



Perino del Vaga
Loggia degli Eroi
Palazzo Doria – Pamphilj, Genova



La decorazione con lo stemma Lancellotti - Aldobrandini
Sala d'armi
Castello di Lauro



La decorazione in onore di Bertrando Del Balzo
Sala d'armi
Castello di Lauro

Come afferma Patrizia Cavazzini, «certamente i Lancellotti non riuscirono mai, nemmeno per un momento, a dimenticare quello che aveva dipinto nel loro palazzo ai Coronari Agostino Tassi»⁷⁵. Forse si può aggiungere che si ricordassero di Tassi anche come modello per la decorazione di una sala rappresentativa di parata che tuttavia non c'è nel Palazzo ai Coronari. Una sala di questo tipo è stata decorata da Agostino Tassi al Quirinale. Nel 1872 il Salone dei Corazzieri è stato rinnovato dal pittore crevalcorese Gaetano Lodi che dipinse gli stemmi dei principali comuni italiani per celebrare l'Unità d'Italia.



Particolare della decorazione murale della parete nord con gli affreschi di Agostino Tassi e aiuti (1616) e in basso il fregio con stemmi di Gaetano Lodi (1872)
Salone dei Corazzieri
Palazzo del Quirinale

La scelta del gusto classicheggiante era una scelta improntata alla moda dell'epoca per le sale da parata. Lo stile classico dominò nelle sezioni di Belle

⁷⁵ P. Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ...cit.*, 1998, p. 192.

Arti delle Esposizioni internazionali dal 1851 al 1873⁷⁶. Nel 1873 si può notare un cambiamento dei gusti e soprattutto delle intenzioni degli artisti, ma questa novità rimase ancora un fenomeno marginale e non attirò l'attenzione neanche delle persone più attente⁷⁷. È molto significativo che durante il rinnovamento della villa a Frascati negli anni 1872-1873 si utilizzassero come decorazioni le cineserie, già superate dalla moda dell'epoca⁷⁸. Probabilmente la scelta degli stili è stata determinata sia dalle preferenze personali del principe e di sua moglie sia dal gusto della società, e non sembrava molto importante cercare delle soluzioni personalizzate, più adatte in ogni caso al posto e al tempo. Perciò i risultati della decorazione della villa a Frascati e del castello di Lauro sono molto simili tra loro, nonostante la grande diversità delle due architetture e della storia dei possedimenti.

⁷⁶ Cfr. le schede sulle Esposizioni Universali in *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900*, «Quaderni Di», 5, a cura di A. Baculo, S. Gallo, M. Mangone, Liguori, Napoli 1988. Da questo volume estrapoliamo alcune citazioni; a proposito della Esposizione Universale di Londra del 1851 leggiamo:

«Il palazzo di Cristallo presentava al suo interno un gran numero di sculture di massicce dimensioni che fungevano da parte integrante dell'ornamentazione; si trattava di soggetti mitologici, secondo un orientamento di gusto classicheggiante che bene si adattava alla necessità di soddisfare un gusto artistico di media levatura, determinato dal pubblico eterogeneo che avrebbe visitato l'Esposizione», scheda di M. Sica, p. 112.

Nell'Esposizione Universale di Parigi del 1855 «imperava la rappresentanza del 'classico' e del 'romantico'», scheda di G. Salvatori, p. 118.

A proposito dell'Esposizione Universale di Londra del 1862 leggiamo: «Per la pittura inglese vi è il trionfo del secolo XVIII e di un'arte accademica e ritrattistica ancora cara alla corona. Tutte opere di stampo classicheggiante», scheda di P. Di Stasio, p. 123.

Nell'Esposizione Universale di Parigi del 1867 «la sezione delle Belle Arti registra in generale nel favore accordato al classicismo, la diretta influenza della politica imperiale», scheda di P. Di Stasio, p. 128.

In Italia questa tendenza fu notata anche nel 1881. Cfr. la scheda sull'Esposizione nazionale a Milano nel 1881 di M. Picone Petrusa in *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911*, «Quaderni Di», 6, a cura di M. Picone Petrusa, M.R. Pessolano, A. Bianco, Liguori, Napoli 1988, p. 89: «Un problema che si pose a Milano fu quello di dare alla mostra di Belle Arti un carattere originale e non ripetitivo rispetto a quella di Torino dell'anno prima. La differenza consisté soprattutto in una minore presenza dei grandi quadri storici e in una buona rappresentanza delle tendenze veristiche, nonostante la quantità ancora prevalente di pittura accademica».

⁷⁷ Cfr. La caratteristica più importante, notata da C. Boito nelle sculture premiate fu che essi si erano «avviate ad imbarrocchire». Cfr. C. Boito *La scultura all'Esposizione Universale di Vienna*, in «Nuova Antologia», XI, Firenze 1873, p. 321. Sicuramente in questa espressione si sente una forte critica verso l'arte moderna. Critiche di questo genere esistevano anche prima. Per esempio, dopo la visita all'Esposizione Universale nel 1867 P. Villari scrisse: «Questi artisti, è vero, variano all'infinito i soggetti e anche la maniera; ma la loro lira sembra avere una corda sola, onde in così grande varietà, vi è pure una monotonia che stanca». In P. Villari, *La pittura moderna in Italia e in Francia*, Tip. Pellas, Firenze 1869. Tuttavia nessuno di loro rilevò le nuove tendenze artistiche. Le caratteristiche nuove erano troppo incerte. Cfr. «Proprio, però, attraverso la compresenza di numerose e differenti opere d'arte che si verificò in quell'occasione, l'esposizione viennese poté risultare, pur nel prevalente orientamento accademico, un esemplare punto di raccordo delle nuove, e spesso ancora incerte, tendenze estetiche dell'epoca. Tuttavia si trattava, talvolta, di orientamenti indecisi e di adesioni larvate ed ibride», scheda di M.S. De Marinis sull'Esposizione Universale di Vienna del 1873, in *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900* ... cit., p. 132.

⁷⁸ G. Mollo, *Frascati e Lauro*... cit., p. 33.

Passando alla sala degli acquarelli questa è decorata con le vedute delle rovine dei castelli e con due stemmi: dei Lancellotti e dei Pignatelli per evidenziare ancora una volta la continuità storica dei rinnovamenti. Nonostante la qualità eccellente della pittura, l'autore non firmò l'opera. Il motivo dei castelli in rovina non era molto diffuso in Italia negli anni Settanta – Ottanta. Questo tema, molte volte ripetuto nella cosiddetta sala degli acquerelli, aveva sicuramente l'intenzione di sottolineare il significato del rinnovamento del monumento antico effettuato da don Filippo Massimo Lancellotti con la necessità di seguirne l'esempio. Un decennio dopo nella stessa camera sarà collocata un'altra immagine, rappresentante l'Arce Nolana, con lo stesso scopo. Cronologicamente le vedute dei castelli distrutti e dimenticati si accordano con le prime proposte di Camillo Boito di cercare lo stile nazionale nel Medioevo⁷⁹. L'Italia recentemente unificata avrebbe dovuto guardare al suo ricchissimo passato: proprio il legame molto stretto con un grande patrimonio di memorie e tradizioni avrebbe permesso di sviluppare un'architettura su basi genuinamente autoctone. Probabilmente il principe voleva dimostrare la sua opinione positiva e il suo appoggio a questo approccio artistico scegliendo un soggetto così straordinario e monumentale per una cameretta piccola che in realtà serviva per il passaggio dalla sala da pranzo alla terrazza. Dalla terrazza si apriva la vista bellissima che nessun ospite poteva perdere. Perciò questa piccola camera aveva una posizione strategica era usata per dichiarare il programma culturale di don Filippo Massimo Lancellotti. La velocità con cui si conducevano i lavori per il rinnovamento del castello di Lauro nel 1872 permetteva di dare una risposta all'articolo *L'Architettura della nuova Italia* di Camillo Boito anche in termini così brevi.

⁷⁹ Cfr. C. Boito, *L'Architettura della nuova Italia*, in «Nuova Antologia», XIX, Firenze 1 aprile 1872, p. 755 e ss.



Sala degli acquerelli
Castello di Lauro



Sala degli acquerelli
Castello di Lauro

Nella cosiddetta sala degli acquerelli erano appesi gli acquerelli di un pittore ignoto con le vedute del castello di Lauro e degli interni del castello ricostruito. Sembra un fatto molto significativo che i disegni all'acquerello fossero conservati dalla famiglia Lancellotti con molta cura come oggetti cari e preziosi. Oggi si trovano nel palazzo Lancellotti a Roma. Nel 2010 nel castello di Lauro è stata organizzata la mostra degli acquerelli conservati a Roma.

Gli acquerelli si possono dividere secondo il soggetto in tre gruppi: le vedute del castello e dell'abbazia di Sant'Angelo; gli interni del castello; le camere del castello con i personaggi nei costumi del Settecento.

Le vedute del castello sono state eseguite in diversi anni, perché su un acquerello il primo cortile è disegnato ancora distrutto, su un altro lo stesso cortile è già rinnovato.



Primo cortile del castello di Lauro
Acquerello, autore ignoto
Collezione privata, Roma



Veduta del castello di Lauro
Acquerello, autore ignoto
Collezione privata, Roma

È soprattutto interessante che le condizioni del castello distrutto non corrispondono precisamente a quelle fissate nel plastico del 1870. Nell'acquerello è disegnata la rovina di una piccola torre sopra la sala degli acquerelli che manca nel plastico. Questa torre diventerà la prima costruzione in stile neogotico e sarà disegnata nella veduta del castello di Lauro nella Sala dei Palafrenieri a Roma.



La veduta della loggia castello di Lauro
Acquerello, autore ignoto
Collezione privata, Roma



Il plastico. La loggia del castello di Lauro
Autore ignoto, 1870
Castello di Lauro

Negli acquerelli con gli interni troviamo la sala d'armi, la sala da pranzo, la seconda camera da letto (la cosiddetta *Camera del principe*), l'anticamera dopo la sala d'armi (il cosiddetto *Salottino rosso*), la camera del bigliardo: cioè sono raffigurate anche le camere non elencate nel «Conto». Tutti gli acquerelli di questo gruppo sono disegnati da un punto di vista esterno, come se fosse stata tolta la quarta parete del vano, con lo scopo di far vedere più spazio possibile. Sia gli ornamenti della decorazione murale sia gli elementi dei mobili sono stati

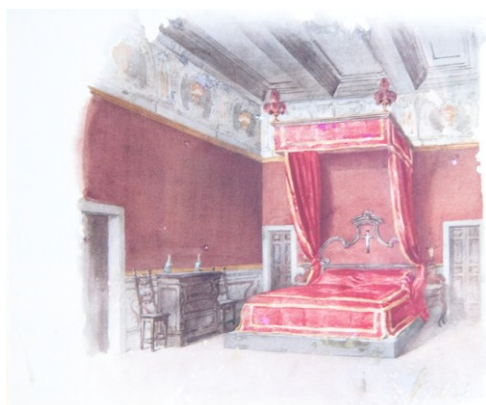
tracciati con precisione eccessiva. È interessante che nell'immagine della sala da pranzo è stata disegnata una porta aperta nonostante che Salvatore Cottichelli nel «Conto» avesse indicato «Due porte ad imitazione delle vere, appartenenti alla medesima sala, dipinte a olio». Dietro le porte oggi si trova la farmacia, abbellita con affreschi in stile neobarocco, segnata sulla pianta dell'inizio del Novecento. Tutte le camere sono somiglianti alle camere d'oggi. Sia questo argomento, sia il punto di vista scelto dal disegnatore, sia la precisione tecnica con cui sono resi gli ornati ci fanno di supporre che gli acquerelli avessero la funzione di progetti della decorazione delle camere.



Sala da pranzo. Castello di Lauro
Acquerello, autore ignoto
Collezione privata



Sala da biliardo. Castello di Lauro
Acquerello, autore ignoto
Collezione privata



La camera del principe. Castello di Lauro
Acquerello, autore ignoto
Collezione privata



Salottino rosso. Castello di Lauro
Acquerello, autore ignoto
Collezione privata

Gli acquerelli con i personaggi nei costumi del Settecento ci offrono la suggestione di far rivivere con la fantasia il passato del castello, sottolineando

l'antichità del castello, ma non dal punto di vista della sua storia celebrativa, come nel caso della sala d'armi. Gli acquerelli pongono l'accento sulla vita quotidiana dei padroni del castello di un secolo prima. Cioè l'idea che sta alla base di questi acquerelli era analoga a quella che stava alla base delle vecchie fotografie degli album di famiglia. Sicuramente gli acquerelli erano necessari anche per creare il mito dell'antichità delle decorazioni delle sale. Furono riprese la sala d'armi, la cucina, il cortile di notte e la sagrestia. L'immagine della sagrestia è più interessante per ricostruire le tappe del rinnovamento del castello. La sagrestia d'oggi è dipinta in stile neogotico. Nell'acquerello la sagrestia è decorata come una pergola ricordando la sala del piano nobile nella villa Lancellotti a Frascati, decorata come una loggia in *trompe-l'oeil*. Gli ornamenti del soffitto anche somigliano agli ornamenti nelle sale piccole della villa a Frascati. Nell'ACL di Lauro è conservato il documento senza data, dove è indicato il nome del pittore: Salvatore Cottichelli⁸⁰. Tuttavia non esistono notizie della sagrestia e non sappiamo se precedentemente fosse dipinta in stile neorococò e subito dopo, come la cappella, fosse stata decorata di nuovo oppure se il progetto dipinto nell'acquerello sia rimasto irrealizzato, mentre la ricevuta sia stata emessa negli anni seguenti.

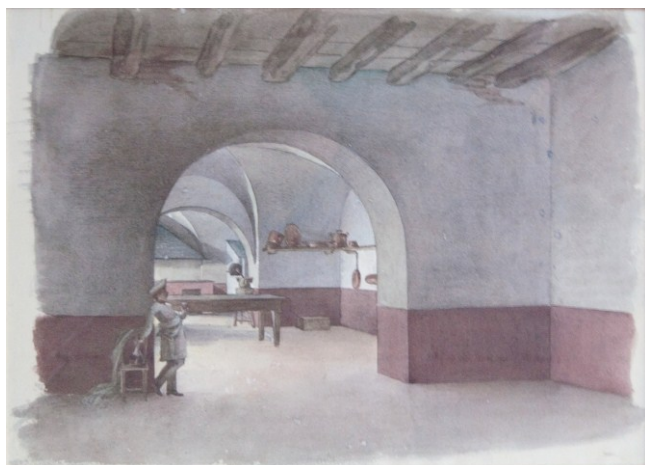


Sala d'armi. Castello di Lauro
Acquerello
Collezione privata, Roma

⁸⁰ Vedi I Appendice (Documenti), 12.



Sala d'armi. Castello di Lauro
Acquerello
Collezione privata, Roma



Cucina. Castello di Lauro
Acquerello, autore ignoto
Collezione privata, Roma



Castello Sermoneta, provincia di Latina
Bodo Ebhardt
Fotografia dell'inizio del Ventesimo secolo

L'acquerello rappresentante la cucina fa ricordare le fotografie fatte da Bodo Ebhardt a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento nel castello di Sermoneta presso Roma. La semplicità degli interni e la mancanza di qualsiasi decorazione murale, comune per queste immagini, sono straordinarie per l'epoca. Il castello

di Sermoneta è stato restaurato dal 1898 al 1906 dal proprietario Gelasio Caetani. Sermoneta si trova vicino a Frascati e Velletri, dove c'erano i possedimenti dei Lancellotti, e ad Anzio, dove era situata la villa Sarsina, appartenente a Pietro Aldobrandini, fratello di Elisabetta Aldobrandini.

L'interesse verso il periodo rococò, evidente in parte di due acquerelli, non era occasionale. Se il neorococò non era lo stile dominante, spesso accompagnava gli spazi decorati nel gusto neobarocco. Amerinda Di Benedetto gli dà una caratteristica dettagliata: «Il neorococò, versione ridondante dello stile settecentesco, tra le diverse correnti tardo-ottocentesche assunse un peso dominante nell'arredo degli ambienti aulici e ufficiali, deputati alla rappresentanza, riscuotendo larghi consensi in particolar modo presso le corti d'Europa. Oltretutto questo stile, al contrario del neorinascimento, non si mostrava carico di richiami ideologici e rappresentava la scelta più appropriata per quegli ambienti, dove era richiesto un allestimento da 'festa'. Il suo impiego si basava su una libera interpretazione degli stili caratterizzati da predominio della linea curva- simbolo d'informalità – con ampie concessioni alle contaminazioni di inclinazione barocca»⁸¹. Vorrei anche aggiungere che proprio in stile neorococò nella seconda metà degli anni Settanta dell'Ottocento sono stati rinnovati alcuni ambienti al Quirinale, il restauro è stato promosso dal re Umberto di Savoia e dalla regina Margherita, che seguì i lavori personalmente⁸².

La moda era internazionale. Ai livelli culturali più alti prevaleva un lessico fondato nella prevalenza della linea curva. Le origini di tale predilezione stavano anche in libri come *Rudiments of Curvilinear Design* di George Philips, del 1839, che aveva insegnato a riconoscere nei vari stili il motivo del disegno curvo, dei raccordi fluidi e sinuosi. Il libro trattava in verità di tutti gli stili con lo scopo di adattarli al gusto del tempo, ma adottava una ricca tecnica grafica che esaltava il disegno delle curve, delle sinuosità delle volute e dei riccioli. Nel

⁸¹ A. Di Benedetto *Artisti della decorazione : pittura e scultura dell'eclettismo nei palazzi napoletani fin de siècle*, Electa Napoli, 2006, p. 130.

⁸² Cfr. A. Di Benedetto *Artisti della decorazione ... cit.*, p. 66.

1851 il neorococò costituiva così uno fra gli stili aggiuntisi al repertorio decorativo e fra i più abbondantemente presenti e meglio recepiti dal pubblico dell'Esposizione Universale di Londra. Mentre le illustrazioni di mobili sull'*Art-Journal Illustrated Catalogue* prediligevano le varietà del rinascimento, del gotico e del neoclassico, in realtà il neorococò si evidenziava all'Esposizione in un'ampia gamma di sedili, nei cabinets dalle gambe piacevolmente incurvate, e, dove non assunto come stile, tradiva la sua influenza nelle dorature, in una voluta, in un frammento di rocaille, in una foglia d'acanto allungata e incurvata, in un'asimmetria. In Francia l'imperatrice Eugenia, moglie di Napoleone III, univa sentimento e ragioni mondane nel raccogliere gli oggetti che erano appartenuti a Maria Antonietta, mentre i fratelli Edmond e Jules de Goncourt optavano per un XVIII secolo, di cui apprezzavano autenticamente le espressioni, ricomponendone le memorie per reazione ad un presente giudicato meschino, avido e gretto⁸³. Il libro di Edmond de Goncourt *Maison d'un artiste* fu pubblicato nel 1881 e suscitò una nuova moda sull'onda del interesse per lo stile neorococò.

Sicuramente queste circostanze influirono sulla moda della società mondana e stimolò la ricompassa delle decorazioni in stile neorococò oppure di singoli elementi di arredo in sale decorate differentemente negli anni precedenti.

Per esempio, a Napoli nel palazzo Guevara di Bovino Ignazio Perricci adornò il Gran salone da ballo in questo gusto, raffigurando anche la *Storia di Cenerentola*, svolta in sei "quadri". Le figure nei costumi storici hanno qualche rassomiglianza con le figure degli acquerelli di Lauro. I lavori per l'abbellimento del palazzo Guevara di Bovino sono stati finiti nel 1876 – 1877⁸⁴.

Annibale Angelini e Ignazio Perricci potevano essere conosciuti in quanto avevano lavoro nel palazzo del Quirinale a Roma alla fine degli anni Settanta

⁸³ Cfr. C. Paolini, A. Ponte, Ornella Selva Folta, *Il bello "ritrovato". Gusto, ambienti, mobili dell'Ottocento*, Istituto geografico DeAgostini, Novara 1990.

⁸⁴ Cfr. A. Di Benedetto *Artisti della decorazione ...cit.*, p. 130.

dell'Ottocento⁸⁵. Se confrontiamo i lavori eseguiti dai due pittori, vediamo che il più rinomato Annibale Angelini, che lavorava al Quirinale anche da prima, era ormai fuori moda: lui era stato chiamato al Quirinale per dipingere le vedute in una piccola camera, *Salottino San Giovanni*, probabilmente perché disegnare i possedimenti era la sua specializzazione più famosa negli ultimi anni di vita. Il suo giovane collega era all'apice del successo come pittore che aveva inserito il neorococò che era il nuovo stile di moda, adorato dal re e dalla regina. Annibale Angelini poteva attirare l'attenzione sulle nuove tendenze dell'arte di don Filippo Massimo Lancellotti come un testimone che poteva vedere tra le prime persone la nuova decorazione del Quirinale. In questo caso questi due acquerelli della collezione privata di Roma dovevano dare un tocco di moda agli interni in stile neobarocco che improvvisamente uscì dalla moda⁸⁶.

⁸⁵ Annibale Angelini all'epoca di Pio IX Mastai Ferretti (1846-1878) nel corso del restauro e del rifacimento delle decorazioni realizzati alla metà dell'Ottocento decorò la Sala del Diluvio e la Sala delle Logge. La Sala delle Logge fu il suo grande successo, lui dette sfoggio della sua abilità come artista specializzato nelle rese prospettiche, s'ispirò agli affreschi della Sala Regia e realizzò un finto loggiato dal quale si affacciano guardie svizzere.

Nel periodo sabaudo, nella fine degli anni Settanta dell'Ottocento, Annibale Angelini decorò il Salottino San Giovanni con le quattro vedute sulla volta che raffigurano quattro palazzi italiani che all'epoca erano residenze reali: il Palazzo Reale di Napoli, sopra la porta d'ingresso, e, in senso antiorario, Palazzo Pitti a Firenze, il Palazzo Reale di Torino e la Biblioteca Marciana a Venezia.

Ignazio Perricci nel periodo sabaudo attuò tra il 1876 e il 1877 la radicale trasformazione della Camera da pranzo dell'appartamento dei principi Umberto e Margherita in una sfarzosa Sala da ballo, con specchi e rivestimenti delle pareti in «oro e bianco a porcellana», secondo una precisa indicazione di *décor* Luigi XV. Perricci si occupò anche della scelta di mobili, lampadari, stoffe e arredi in bronzo. Per il centro della volta fu scelto un tema allusivo alla finalità della sala, l'Allegoria della danza, nella quale egli eseguì lo 'sfondato' con il festoso girotondo di figure femminili che prosegue negli otto putti a tutto tondo a sostegno dei lampadari. Un'altra versione dell'allegoria della danza abbellisce il Gran salone da ballo nel palazzo Guevara di Bovino. Ignazio Perricci decorò anche nel 1876-1877 la Sala degli Arazzi in un esuberante stile Rococò, con una boiserie dorata con specchi e cornici che accolgono gli arazzi che hanno assegnato il nome alla sala.

⁸⁶ L'arredamento delle sale spesso costituivano i mobili in stile di Luigi XV e in stile del 1600 nello stesso tempo. Vedi III Appendice (Documenti sull'arredamento), 22.



Ignazio Perricci
Storia di Cenerentola
Gran salone da ballo
Palazzo Guevara di Bovino, Napoli
1876-1877



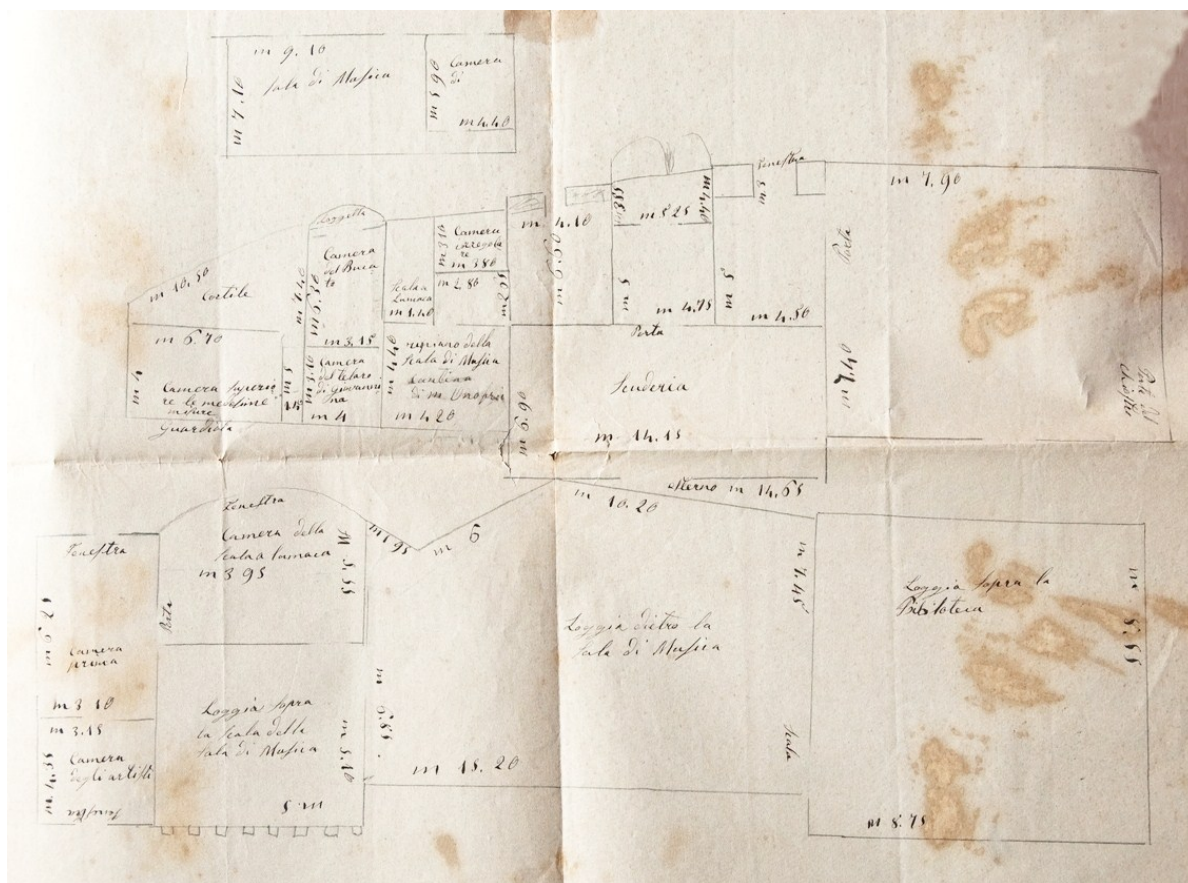
Ignazio Perricci
Storia di Cenerentola
Gran salone da ballo
Palazzo Guevara di Bovino, Napoli
1876-1877

È interessante che anche nel palazzo Guevara di Bovino vicino alla sala da ballo si trovava la sala da biliardo, precisamente come nel castello di Lauro, dove la sala da biliardo era in prossimità della sala da pranzo e della sala degli acquerelli. Vorrei notare che nel castello di Lauro manca una sala dedicata specificamente a i balli.

Il rinnovamento in stile neobarocco non è stato compiuto prima dell'inaugurazione. Entro il 1875 è stata decorata la farmacia, adiacente alla sala del pranzo. Nell'ACL è conservato il nome dell'indoratore ma non il nome del pittore della stanza⁸⁷.

⁸⁷ Vedi I Appendice (Documenti), 16.

3.2 La prima pianta



La pianta del primo cortile del castello di Lauro
ACL

Nell'ACL è stato conservato un abbozzo di uno schema molto strano se consideriamo questo schizzo come una pianta progettata da un professionista. Tuttavia è davvero una pianta che unisce sullo stesso foglio non due ali del castello, ma due piani. Nella parte centrale dello schema è stato rappresentato il pianoterra, nella parte inferiore e nell'angolo sinistro in alto è stato disegnato il primo piano. Questa composizione si può desumere dalle iscrizioni: per esempio nella parte centrale si trova la scala a lumaca, nella parte inferiore c'è la camera della scala a lumaca; nell'angolo a sinistra in alto si legge nel progetto la sala di musica, nella parte inferiore si trova la loggia dietro la sala di musica. Nella pianta non è stata mantenuta la scala comune delle misure e delle distanze. È molto strano che i profili di due piani non corrispondano né tra loro né con il rilievo esistente. Inoltre non è facile spiegare la presenza di una sala con due "absidi": sebbene il tipo di chiesa con due absidi esistesse nel Medioevo, in

questo caso sarebbe errato supporre che in questo posto si trovasse la chiesa nei primi anni del rinnovamento del castello, perché davanti alla sala absidale era collocata una scuderia. La posizione di questa camera corrisponde all'ubicazione della loggia antica con due arcate sicuramente esistenti prima della ricostruzione. Cioè si può ammettere provvisoriamente che la sagoma della pianta non corrisponde al profilo del castello, in quanto include anche alcune caratteristiche tridimensionali.

La pianta include tutta l'ala sinistra del primo cortile fino al chiostro.

Il pianterreno era destinato a diversi servizi: guardiola, camera del telaio «da Giovannina», cantina «da maestro Onofrio». Il primo piano era destinato ai ricevimenti, soprattutto per i concerti musicali. Gli strumenti musicali per i concerti furono comprati nel marzo e aprile del 1877. Nell'ACL è conservata anche una pianta della sala della musica, firmata dall'architetto Roberto de Gasparri. La pianta è tracciata in modo professionale, con l'indicazione della scala espressa ancora in palmi⁸⁸.

Nella pianta è stata posizionata anche una grande biblioteca e viene indicata una «loggia sopra la biblioteca», le cui dimensioni somigliano a quelle attuali. La biblioteca è stata costruita nello stesso posto nel 1876.

Probabilmente è la pianta di un progetto iniziale della ricostruzione del primo cortile del castello.

⁸⁸ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 6.

3.3. I primi edifici in stile neomedievale: la biblioteca, la sagrestia

Il 1876 è un anno molto importante nella storia del castello di Lauro. In quell'anno per la prima volta don Filippo Massimo Lancellotti dimostrò il suo interesse per lo stile neomedievale. Secondo la tradizione dello storicismo, lo stile neogotico era quasi obbligatorio per l'arredamento e la decorazione degli studi e delle biblioteche nei palazzi d'epoca. Perciò non c'è niente di straordinario nel fatto che il principe scegliesse lo stile neogotico per la decorazione della biblioteca. La biblioteca è stata nel 1876 dedicata al principe Camillo Massimo⁸⁹, padre di don Filippo Massimo Lancellotti, morto nel 1873. Nella biblioteca si trovano tutti gli elementi necessari per creare l'impressione romantica del medioevo: passaggio segreto, le vetrate, le iscrizioni bordate dagli ornamenti, i grandi libri antichi sul tavolo. Non c'è l'elemento più importante: lo spirito medievale. Gli ornamenti sono stati scelti secondo le idee dell'epoca relative agli interni degli edifici medievali tuttavia senza cura e minuziose ricerche storiche e artistiche.



Ingresso alla biblioteca

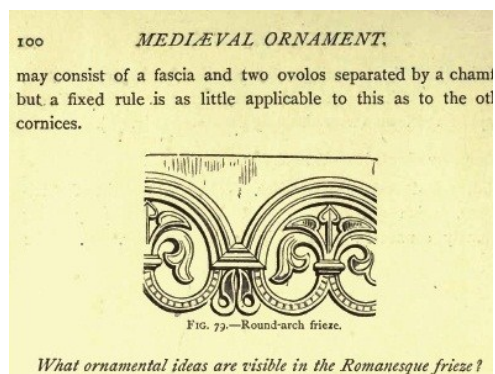


Ritratto di Camillo Massimiliano Massimo, padre di don Filippo Massimo Lancellotti

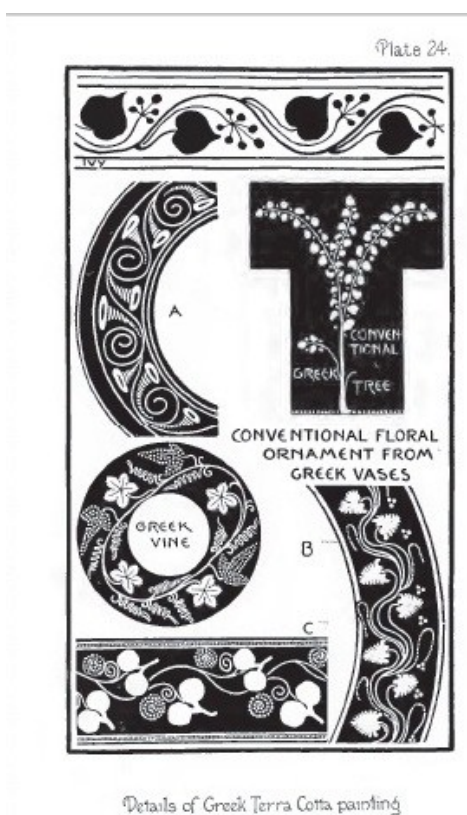
⁸⁹ Camillo Vittorio Emanuele Massimo, principe di Arsoli (1803 – 1873).



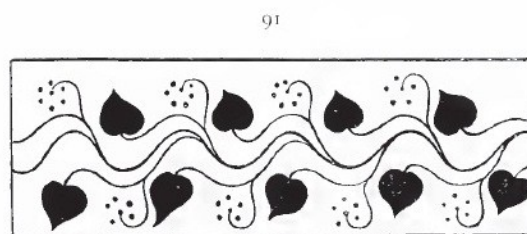
Biblioteca
Castello di Lauro



G. Redgrave, *Outlines of historic ornament*, 1884
ornamento romanico



L. F. Day, *Nature in ornament*, 1892
Ornamento Greco



J. Ward, *Principles of ornament*, 1896
ornamento greco



A. Speltz, *Styles of ornament*, 1904
Ornamento gotico francese

L'ornamento principale della biblioteca sul tema floreale molto stilizzato fa ricordare vagamente gli ornamenti che secondo i teorici dell'epoca erano tipici per il periodo romanico. Quest'ornamento è presente attorno del ritratto di Camillo Massimiliano Massimo, padre di don Filippo Massimo Lancellotti, attorno all'iscrizione in onore dell'apertura della biblioteca e in modo un po' più tradizionale nella zona inferiore dell'ingresso dove i capitelli floreali sono stati collocati sopra colonne sottilissime. L'uso dell'ornamento con foglie e rami che adorna l'ingresso e la finestra è evidentemente sbagliato. Nella seconda metà dell'Ottocento quest'ornamento era considerato come tipico della decorazione nella Grecia antica. Tuttavia alcuni motivi somiglianti furono pubblicati come campioni da riprodurre dello stile gotico francese. Probabilmente questa somiglianza suscitò confusione nel momento della scelta degli ornamenti⁹⁰. Sicuramente il ritratto di parata del padre dipinto sulla parete secondo una maniera realistica tipica dell'Ottocento e circondato dall'ornamento con piante ondulate sottolinea solamente la falsità dell'arredamento.

Probabilmente nello stesso periodo è stata decorata anche sagrestia in stile neomedievale. Gli unici elementi che fanno ricordare la decorazione rappresentata nell'acquerello sono gli stemmi disegnati sulle pareti sotto il soffitto. L'abbellimento della sagrestia è eseguito in modo molto semplice e monotono, come una decorazione di stampo, fedele ai dettami dell'ultima moda.

In questi anni a Padova Camillo Boito aveva l'occasione unica di riorganizzare la città secondo le sue teorie. Subito dopo l'annessione del Veneto all'Italia nel 1866 l'amministrazione padovana si riorganizzò anche in vista d'interventi a scala urbana finalizzati alla modernizzazione della città. Per quasi

⁹⁰ Il libro con la raccolta dei campioni degli ornamenti più diffuso nella seconda metà dell'Ottocento, *Grammar of Ornament* di Owen Jones, uscito nel 1856 a Londra non contiene questi ornamenti. Non li contiene neanche l'opera fondamentale di M.A. Racinet *L'ornement polychrome*, pubblicato a Parigi nel 1869. Tuttavia la divulgazione di questi ornamenti negli ultimi anni del secolo fa supporre che esisteva una fonte molto importante negli anni precedenti. Nella biblioteca del principe si trovava un libro sull'ornamento di Octave Uzanne (1851 – 1931), fondatore e ispiratore delle riviste sul libro moderno: «*Miscellanées bibliographiques*», «*Le Livre*», «*Le Livre moderne*» e «*L'Art et l'Idée*» e l'autore degli alcuni libri sulla moda femminile, uno di quelli si chiamava *Les Ornaments de la femme : l'éventail, l'ombrelle, le gant, le manchon* e fu edito nel 1892 (la prima volta fu pubblicato nel 1883 senza la parola «Ornamento» nel titolo). Octave Uzanne frequentava le cerchie dell'Art Nouveau e del simbolismo.

un ventennio Padova offre la possibilità di realizzare costruzioni conformi ai principi del nuovo stile. I nuovi edifici vengono inseriti in un complessivo piano di modernizzazione della città, fortemente sostenuto dal sindaco Francesco Piccoli (in carica dal 1871 al 1881). Profeta del nuovo stile, Boito inserì la sua opera in un contesto adatto ad evocare un lungo medioevo; tutto questo trovava riscontro nelle creazioni di alcuni progettisti, legati più o meno direttamente a Pietro Selvatico (Gabriele Benvenuti, Eugenio Maestri, Enrico Holzner, Andrea Scala). La diffusione delle preferenze per lo stile medievale (poi per quello lombardo) aveva una lunga tradizione e risaliva agli anni quaranta del secolo.

Uno dei progetti più significativi fu quello del Museo Civico. Questo era un nuovo tipo di edificio dal punto di vista sia architettonico sia sociale che attirava grande attenzione della società. Il risultato della costruzione fu approvato dalle persone più influenzate del tempo. Così Pietro Selvatico trovava la facciata del Museo Civico come un progresso dell'allievo, rispetto al palazzo delle Debite a Padova, per la scelta appropriata della pietra e perché tutte le decorazioni apparivano strettamente funzionali a dichiarare la tipologia del fabbricato. Il museo fu abbellito dentro con una pittura murale in stile neomedievale molto decorativo e ricco. La decorazione fu eseguita nel 1879 quando i decoratori Vittorio Piccardi e Giacomo Mozzon posero mano agli stucchi e alle ultime decorazioni pittoriche interne, alcune delle quali su disegni da loro stessi presentati. I documenti ci hanno tramesso l'opinione dei contemporanei sull'importanza, la difficoltà e la qualità straordinaria dei lavori: questi pittori erano considerati «i soli in grado di condurre a termine un lavoro a cui l'architetto mette somma importanza»⁹¹. La pittura ornamentale in uno stile lineare e impersonale negli anni successivi avrebbe abbellito tantissimi palazzi e sarebbe diventata quasi un elemento necessario dell'arredamento; perciò la sua rigidità e formalità avrebbe perso caratteristica della novità e della straordinaria

⁹¹ T. Serena, *Il museo al Santo*, in: *Camillo Boito : un'architettura per l'Italia unita*, a cura di G. Zucconi e F. Castellani, Venezia, Marsilio, 2000, p. 90-91.

eleganza che aveva nella fase iniziale.

La sagrestia del castello di Lauro è uno dei primi esempi di decorazione di questo tipo evidentemente desiderata dal principe come simbolo della sua piena immersione nello stile neomedievale, come segno della sua conoscenza delle nuove tendenze sia nell'arte che nella politica. Tra gli acquerelli, conservati nella famiglia di Lancellotti, è conservata l'immagine della sagrestia, decorata come una loggia in *trompe-l'oeil*. La sagrestia è rappresentata in modo molto somigliante agli spazi interni della villa Lancellotti a Frascati. La sagrestia non è indicata nel «Conto» di Salvatore Cottichelli per cui non sappiamo se inizialmente era stata abbellita nel gusto classicheggiante oppure se quest'acquerello rimase un progetto mai realizzato. È molto interessante che gli stemmi collocati sulle pareti della sagrestia nell'acquerello e nell'edificio attuale siano uguali.



Sagrestia. Castello di Lauro
Acquerello
Collezione privata, Roma



Sagrestia
Castello di Lauro
Fotografia attuale



Museo Civico, Padova
Fotografia dell'epoca

Nella biblioteca del castello sono conservate tre fotografie riprese nel Borgo Medievale di Torino aperto a pubblico nel 1884 cioè negli anni della preparazione per la costruzione delle torri nel castello di Lauro. In tutte e tre le fotografie la decorazione e soprattutto la pittura murale sono rappresentate chiaramente. Una delle fotografie riproduce la vera copia della Fonte della Giovinezza presa dal castello della Manta a Saluzzo, datata al 1420 circa e dipinta da Giacomo Jaquerio. Nelle altre fotografie vediamo la vita molto teatrale di una variopinta città medievale. Tutt'e tre le fotografie sono fatte dal famoso fotografo torinese Vittorio Ecclesia (1847 – 1928) nel 1884⁹².

⁹² Vittorio Ecclesia (1847 – 1928) collaborava con Alfredo D'Andrade a partire dal 1878 facendo numerose riprese architettoniche. Nel 1884 V. Ecclesia fu premiato con la medaglia d'oro all'Esposizione nazionale italiana di Torino, dove ricevette anche l'incarico, portato a termine con grande abilità, di documentare il borgo medioevale, opera di Alfredo D'Andrade e della sua cerchia, e sede di una delle sezioni dell'Esposizione stessa.



Ingresso interno al Borgo Medievale
Fotografia di Vittorio Ecclesia, 1884⁹³, ACL



Chiesa del Borgo Medievale
Fotografia di Vittorio Ecclesia, 1884⁹⁴, ACL

⁹³ La stessa fotografia è pubblicata dall'Archivio fotografico della fondazione Torino musei:
http://www.fondazionetorinomusei.it/ec_price1.php?img=569

⁹⁴ La stessa fotografia è pubblicata dall'Archivio fotografico della fondazione Torino musei:
http://www.fondazionetorinomusei.it/ec_price1.php?img=568

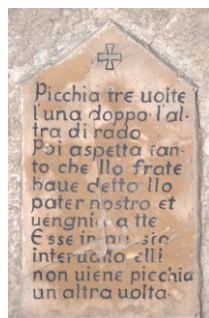


Fonte della Giovinezza
Fotografia di Vittorio Ecclesia, 1884⁹⁵, ACL

L'interesse per la pittura murale in stile gotico che doveva creare nei visitatori il senso di revival dell'epoca medievale, fa pensare che anche il castello di Lauro dovesse esser decorato in questo modo. Tuttavia le costruzioni degli anni Ottanta non sono state decorate. Si può supporre che sul progetto dell'abbellimento del castello di Lauro influisse il nuovo approccio visto a Torino. La somiglianza si può notare nella collocazione di un'immagine sacra vicino all'ingresso quasi segreto al chiostro. Una decorazione di questo tipo si trova nella seconda fotografia del Borgo Medievale conservata nel castello di Lauro.



San Francesco



L'iscrizione



San Francesco
Cartolina postale d'epoca, ACL

⁹⁵ La stessa fotografia è pubblicata dall'Archivio fotografico della fondazione Torino musei:
http://www.fondazionetorinomusei.it/ec_price1.php?img=591

Alcune caratteristiche dell'immagine di San Francesco dall'ingresso al chiostro fanno ricordare l'anno 1882 quando fu collocato il mosaico della Madonna Liberatrice e fu consacrata la cappella nel castello di Lauro. Come nel caso del mosaico, anche per l'immagine di San Francesco per il campione è stata usata una cartolina, questa volta eseguita da un pittore assolutamente ignoto. La qualità artistica del campione non era mai presa in considerazione dal principe, al contrario erano importanti per lui esclusivamente gli elementi iconografici che sollecitavano i suoi sensi e i suoi pensieri personali collegati con questa immagine religiosa. Come nel mosaico la faccia del personaggio è stata cambiata radicalmente con lo scopo di dare delle caratteristiche personali, riconoscibili facilmente. Il confronto delle opere evidenzia che l'immagine di San Francesco, dipinta per il castello di Lauro, è un ritratto. Vicino all'immagine è stata collocata un'iscrizione pseudo antica scritta in un italiano scorretto, come se l'autore fosse analfabeta⁹⁶. Il carattere dell'iscrizione è evidentemente teatrale e spiritoso. Si tratta dei monaci come se abitassero nel castello. L'apparizione di questa iscrizione sicuramente dovrebbe avere le sue radici nella vita privata e nelle abitudini degli abitanti del castello di Lauro.

Nella sala degli acquerelli al livello inferiore della parete, per porre l'immagine proprio davanti agli occhi dei visitatori, si trova la raffigurazione della cosiddetta l'Arce di Nola.

L'apparizione dell'immagine della cittadella di Nola a Lauro non è occasionale. Seconda la comunicazione orale del professor Moschiano, nell'ACL c'era la lettera di don Filippo Massimo Lancellotti all'amministrazione di Nola con un rimprovero per aver consentito la distruzione del castello di Nola. L'apparizione dell'immagine nella sala degli acquerelli sta sicuramente in corrispondenza con questa lettera e serviva per dimostrare ai visitatori del castello di Lauro l'opinione di don Filippo Massimo Lancellotti. È molto interessante che il castello di Nola non è stato disegnato

⁹⁶ Vedi I Appendice (Documenti), 17.

nelle condizioni di rudere in cui si trovava alla fine dell'Ottocento, ma in condizioni perfettamente conservate, rinnovate. L'immagine nella sala degli acquerelli corrisponde precisamente alla descrizione di Ambrogio Leone nel *De Nola*: «L'Arce era una specie d' isola quadrata con i lati di ottanta piedi ciascuno circondata da un fossato profondo venti piedi e guarnita in giro, fino al fondo del fossato stesso, da contrafforti e barbacani. Nell'area di detta Arce si elevavano cinque torri cilindriche, la maggiore al centro di centoventi piedi di circonferenza e di altezza di pari misura, le altre di dimensioni minori ai quattro spigoli, cimata da merli disposti su mensola. Queste ultime erano collegate, ciascuna alla successiva, mediante grosse mura di altezza pari alle torri. Due porte, una a sud e l'altra a nord rispettivamente inquadrare tra semitorri merlate, la mettevano in comunicazione, per mezzo di ponti levatoio, con la campagna e con la città. Inoltre davanti alla porta rivolta alla campagna, per meglio garantirne la sicurezza, era costruita una torre quadrata poggiante su un baluardo a forma di semicerchio con il diametro rivolto alla Cittadella. Anche questo baluardo era tutto interno circondato da fosso e contrafforti e costituiva come un'opera avanzata per la difesa e l'offesa»⁹⁷. Si può supporre che il principe sognasse della ricostruzione del castello nolano. Vorrei anche dimostrare che la collocazione dell'immagine in questa sala fa capire l'importanza di questa piccolissima sala situata davanti alla loggia tra la sala da pranzo, la camera del bigliardo e le camere da letto, visto che proprio qui il principe sistemò la sua dichiarazione culturale e politica.

La demolizione dell'Arce è stata clamorosa e anche scandalosa; negli anni seguenti molti sostenessero la decisione del Sindaco di Nola Tommaso Vitale di distruggere la fortezza per pulire la città dai monelli, degli zingari e dalle infezioni per costruire al suo posto la villa comunale⁹⁸. Se la decisione fu molto

⁹⁷ C. Rubino, *Storia di Nola*, Istituto grafico editoriale italiano, Napoli 1991, p. 244.

⁹⁸ Cfr. Adolfo Musco nel 1922 caratterizzò l'attività di Tommaso Vitale: «Esisteva in Nola [...] una torre medioevale diruta e cadente della circonferenza di metri 73 e dell'altezza di 24; vi crescevano le erbe selvatiche, vi nidificavano i pipistrelli ed intorno, nelle piccole buche inferiori, vi si accumulavano spesso i detriti del ventricolo dei nottambuli, allegri o malintenzionati. Allo sbocco dell'arteria principale costituiva, indubbiamente, non solo un ostacolo alla libertà dell'aria e della luce, non solo un opprimente e sudicio

discutibile, l'esecuzione del progetto della distruzione fu addirittura scandalosa. Il dissidio tra il Comune di Nola e gli organi superiori per la distruzione dell'Arce ebbe inizio l'1 giugno del 1884 quando il giornale «Il Pungolo» pubblicò un articolo, su segnalazione dell'ingegnere Gherardo Rega, di viva protesta contro la demolizione della cittadella a Nola, decisa dal Consiglio Comunale di Nola il 15 febbraio 1884. Nell'articolo scrisse: «In tempi in cui le Commissioni Conservatrici dei Monumenti si affrettano a trovar modo di restaurare e conservare gli avanzi dell'antico, a Nola si pensa di demolire un'antica torre de'tempi di mezzo, a cui è annessa una cinta con porte, caratteristica di quella epoca, e tra pochi giorni il piccone farà lo inesorabile suo ufficio. Ove tale distruzione fosse richiesta da impellenti necessità edilizie, in parte potrebbe scusarsi un tal pensiero. Ma, secondo che ci fa notare l'egregio ingegnere Gherardo Rega, la torre di che trattasi è sita in un posto, ove si sta impiantando un giardino pubblico, il quale potrà svilupparsi intorno alla torre stessa»⁹⁹. La Commissione Conservatrice di Terra del Lavoro rispose che era necessario conservare quelle poche tracce medievale come memoria storica e che non potevano essere prese in considerazione le ragioni estetiche ed igieniche avanzate dal sindaco di Nola che sottolineava sia ragioni igieniche sia la scarsa importanza di quei resti medievali che ricordavano tempi di barbarie e tirannide. Della polemica sviluppata tra Comune e Commissione Conservatrice fu informato il ministero competente che ritenne opportuno conoscere l'importanza storica nonché le condizioni statiche ed igieniche della torre, per cui fece esaminare la torre dal genio Civile. Il Genio Civile, eseguito il sopralluogo, comunicò alla Commissione Conservatrice che la torre medievale poteva ritenersi in buone condizioni statiche e che era rimasta integra solo la porta d'ingresso con la sua tipica doppia merlatura. La Commissione preso atto dei

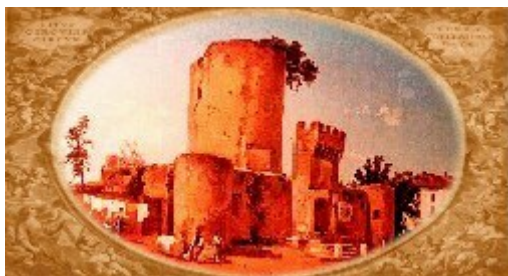
ingombro ma, per la sua statica oscillante, un continuo e permanente pericolo per i monelli che, di giorno, vi si arrampicavano fin sopra i merli mentre, di notte, non di rado vi si occultavano i malfattori ed i ladruncoli in agguato. Il sindaco Vitale aveva notato, e non con indifferenza, lo sconciò». In A. Musco, *La vita di Tommaso Vitale*, Istituto grafico editoriale italiano, Napoli 2005 (1 edizione: Editore Scala, Nola, 1922), p. 47.

⁹⁹ S. Carillo, *La distruzione della torre medievale in Nola*, In *Tutela e Restauro in Campania*, a cura di G. Fiengo, Electa, Napoli 1993, p. 380.

risultati della perizia concluse che: «avendo essa un'importanza storica, merita la cura dei cittadini e del Governo stesso. Non sembra d'altra parte che la torre possa avere influenza alcuna degna di rilievo sulle condizioni igieniche del Comune. Converrà bensì provvedere a farvi quei lavori di riparazione che sono necessari»¹⁰⁰. La lotta si riprese nel 1886 quando il sindaco di Nola Tommaso Vitale inviò una nuova richiesta alla Commissione Conservatrice dei Monumenti insistendo sulle condizioni igieniche. Il 7 giugno del 1886 la Commissione dei Monumenti di Terra di Lavoro diede parere favorevole all'abbattimento della Cittadella. La versione più spiritosa e aneddotica ci è stata raccontata da A. Musco: «La Prefettura di Caserta, informatene, credette opportuno chiederne parere al Genio Civile e questo, a sua volta, al Ministero della Pubblica Istruzione, Il ministro nominò allora una Commissione, composta di archeologi, sotto la direzione del Direttore del museo di Napoli, la quale si dispose senza fretta a ricercare negli archivi polverosi l'origine storica della torre, eretta nel medio Evo per la difesa, forse degli Orsini, allora signori di Nola. Dopo sei mesi di studi e di ricerche nei muffiti volumi in carta assorbente, l'inclita Commissione decise finalmente di recarsi a Nola allo scopo di un sopralluogo, per formarsi un concetto concreto del monumento ed emettere in seguito, dopo altri diligenti e severi studi, il suo parere sull'abbattimento o meno della torre in questione. Ma quale non fu la sorpresa dell'areopago allorché, giunto a Nola, dové constatare che al posto della torre, abbattuta già da parecchi mesi, silenziosamente, erano sorti su di un'area di terreno più vasta amene aiuole fiorite»¹⁰¹.

¹⁰⁰ S. Carillo, *La distruzione ... cit.*, p. 380.

¹⁰¹ A. Musco, *La vita ...cit.*, p. 47 - 48



G. Franceschini
L'Arce. La cittadella fortezza di Nola
Frammento. 1855.
Museo di S. Martino di Napoli



Autore ignoto
Arx Nola
Sala degli acquerelli
Castello di Lauro

L'immagine dell'Arce di Nola nel castello di Lauro è accompagnata con l'iscrizione¹⁰².

Visto che lo scopo della collocazione dell'immagine era di dimostrare la sua opinione nella polemica, si può datarla del 1886, perché è indicato il fatto della distruzione. La lunga e dettagliata storia raccontata nell'iscrizione si vede come la risposta alla storia anedddotica, raccontata da Adolfo Musco, probabilmente, largamente diffusa nell'epoca. Don Filippo Massimo Lancellotti voleva sottolineare che i lunghi studi non erano necessari per sapere la gloriosa e antica storia della Cittadella fortezza di Nola.

Nell'ACL sono conservati i disegni preparatori per la rappresentazione dell'Arx Nolana¹⁰³. Nel 1902 nel rilievo sopra l'ingresso fu rappresentata la cittadella di Nola, questa volta in modo più fantasioso e simbolico, non basato sulle indicazioni storiche. Tuttavia proprio l'immagine della fortezza è stata scelta per presentare Nola come città antica.

¹⁰² Vedi I Appendice (Documenti), 18.

¹⁰³ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 7.

4. La cappella del castello Lancellotti di Lauro

Le vicende costruttive della cappella del castello Lancellotti di Lauro, lunghe e complesse, confluiscono nel quadro del più ampio intervento di ricostruzione del castello voluto dal principe don Filippo Massimo Lancellotti, a seguito dell'incendio del 1799.

Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del secolo scorso la cappella ha subito numerose trasformazioni: in particolare gli ornati vennero portati a completamento solamente negli ultimi anni della vita del principe. Questa continua attività dimostra quanto fosse importante la cappella per il principe e come l'edificio fosse tra quelli più rappresentativi all'interno del Castello.

Tempo fa, durante le mie ricerche, ho rintracciato nell'ACL il *Conto di lavoro fatto ad uso pittore e verniciaro. Eseguito nel Castello di proprietà di Sua Eccellenza il signore principe don Filippo Massimo Lancellotti in Lauro, unitamente ad una sala nel palazzo di Sua proprietà in Portici*¹⁰⁴ datato 5 ottobre 1873 e firmato dal pittore e decoratore Salvatore Cottichelli che descrive i lavori eseguiti nella cappella e le pitture della volta della sagrestia. La cappella è stata decorata in stile neobarocco, molto lussuoso e sfarzoso. Sulla volta fu dipinto un putto; la cornice fu decorata con pennacchi ornati di cimase sostenenti vasi dorati con frutti; nelle lunette furono dipinti vasi dorati con fiori. La cappella fu decorata con le immagini degli stemmi. Le pareti furono ornate con un *trompe-l'oeil*: i pilastri dipinti furono uniti con due archi coperti da un panno rosso che spariva dietro una balaustra a chiaroscuro. Il paliotto dell'altare fu dipinto con arabeschi¹⁰⁵.

Tuttavia la ristrutturazione della cappella è stata iniziata dopo l'inaugurazione del castello nel 1872. Nell'ACL sono, tra l'altro, conservate le lettere di Onofrio Angieri e Roberto Santini, datate 1876 e 1877, con richieste

¹⁰⁴ Vedi I Appendice (Documenti), 19.

¹⁰⁵ P. Moschiano, *Castello di Lauro* ... cit., p. 58: «Salvatore Cottichelli esibisce una nota di lire 5800 per lavori di verniciatura eseguiti nella cappella, e di pittura nella volta della sagrestia». Vedi anche III Appendice (Documenti sull'arredamento), 15.4: «Altare in legno»; 22.335.

fatte al principe, relative sia agli aspetti riguardanti la costruzione che alla decorazione della cappella¹⁰⁶. Nel 1882 la vecchia cappella fu demolita¹⁰⁷ e fu costruita la nuova cappella, quella che esiste oggi¹⁰⁸.

Nel 1876 è stata anche inaugurata la biblioteca, con decori stilisticamente differenti da quelli che ornavano le altre stanze del castello. I lavori sono stati terminati solamente nel 1882. Un periodo decisamente più lungo del previsto, se pensiamo che don Filippo Massimo Lancellotti cercò sempre di affrettare le lavorazioni, come può evincersi dalla documentazione relativa alla ricostruzione delle sale nel secondo cortile, dalle trattative con le manifatture e da lettere private¹⁰⁹.

L'attuale cappella non somiglia assolutamente a quella descritta da Salvatore Cottichelli. Le raffigurazioni degli affreschi, infatti, sono associate alla storia della famiglia di don Filippo Massimo Lancellotti ed Elisabetta Aldobrandini: la glorificazione degli ascendenti e la magnificazione dei luoghi.

Un grande ciclo iconografico ricopre le pareti e il catino absidale della cappella. In quest'ultimo si trova un grande dipinto a imitazione dei mosaici antichi: al centro il Cristo Pantocratore in posa benedicente, rappresentato secondo l'iconografia bizantina, e ai lati l'inconsueta rappresentazione della famiglia del principe in orazione. Il cattivo stato di conservazione della pellicola pittorica non consente una lettura completa delle iscrizioni presenti sul dipinto. Nella parte superiore sono rappresentati con le sembianze di angeli i figli defunti di Filippo Massimo Lancellotti ed Elisabetta Aldobrandini: Maria Pia (morì nel 1870), Maria Pia (morì nel 1875), Aloysius e Laurus¹¹⁰. Più sotto, genuflessi e in preghiera, i due genitori: don Filippo ed Elisabetta, alle spalle di quest'ultima il figlio primogenito Giuseppe e la figlia Maria Pia, mentre alle spalle di don Filippo si presume fossero stati dipinti la figlia Cristina e il figlio più piccolo

¹⁰⁶ Vedi I Appendice (Documenti), 20.

¹⁰⁷ Vedi I Appendice (Documenti), 21.

¹⁰⁸ Vedi I Appendice (Documenti), 22.

¹⁰⁹ Vedi I Appendice (Documenti), 23.

¹¹⁰ Nella genealogia della famiglia Lancellotti mancano dati su questi due figli.

Luigi, nato nel 1881. In considerazione del fatto che tutti gli altri figli non sono raffigurati nell'affresco, possiamo datare l'immagine tra il 1881 e 1883; il figlio Lauro, infatti, nascerà nel 1883 e morirà nel 1968.



L'abside della cappella
Fotografia dell'epoca, ACL



L'abside della cappella
Fotografia attuale

Una data, quella del 28 agosto 1882, compare in controfacciata sopra l'ingresso, in una epigrafe scritta in latino che sintetizza lo scopo della realizzazione della cappella gentilizia. Nell'epigrafe rilegge che don Filippo Massimo Lancellotti e sua moglie Elisabetta Aldobrandini avevano eretto questa

cappella per amore della religione, dell'arte e per la salvezza della propria anima, che volevano costruirla secondo gli esempi delle antiche basiliche romane e che furono impegnati nella realizzazione dell'opera i pittori romani Francesco Leonardo¹¹¹ da Ravenna, Antonio Aleggiano, Antonio De Sanctis, Ercole Ponselè. La cappella è stata dedicata alla Beata Vergine Maria e a San Filippo Neri. Nell'ACL sono conservati anche i bozzetti della iscrizione in latino, probabilmente scritti da don Filippo Massimo Lancellotti¹¹². I bozzetti corrispondono quasi precisamente all'iscrizione eseguita.

Ai lati del catino absidale sono dipinti i Santi Patroni di Lauro: San Sebastiano e San Rocco, sempre ad imitazione di un mosaico. Sull'emiciclo dell'arco risalta invece l'epigrafe: *Dilexi Domine decorem domus tuae ne perdas cum iniquis animam meam*¹¹³.

La chiave dell'arco, decorata con foglie stilizzate, porta al centro un intreccio di lettere circoscritte in un cerchio che formano il nome del committente "Philippus".

L'interesse per le superfici trattate a finto mosaico era in linea con il gusto corrente dell'epoca. Le decorazioni a mosaico, infatti, erano considerate tra gli elementi caratterizzanti lo stile neo-bizantino, diffuso a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. E' proprio in questo periodo che possiamo annoverare una sequenza di progetti e realizzazioni: quelli di Camillo Boito e Pietro Selvatico, le opere di Raimondo D'Aronco per Cividale del Friuli, di Giuseppe Torres per Mantova o quelle di Giuseppe Sommaruga per Monza; e ancora tra il 1854 e il 1874 la decorazione della facciata della basilica di San Paolo fuori le Mura a Roma, ornata a mosaico, su disegno di Filippo Agricola e Nicola Consoni. Modelli neobizantini erano diffusi anche a Napoli e in Campania. Basta ricordare il mosaico del Duomo di Amalfi realizzato da Domenico Morelli e

¹¹¹ Nel castello di Lauro lavoravo dieci anni prima Francesco Leonardi. La sua specializzazione era di dipingere le figure in maniera statuaria e accademica. Vedi il capitolo «La decorazione pittorica». Si può ipotizzare che è lo stesso pittore. La sua specializzazione era di dipingere le figure in maniera statuaria e accademica.

¹¹² Vedi I Appendice (Documenti), 24.

¹¹³ «Ho avuto cura o Signore della bellezza della tua casa affinché tu non perda l'anima mia con i cattivi». La traduzione è in P. Moschiano, *Castello di Lauro* ... cit., p. 72.

Paolo Vetri, e la decorazione da parte di Morelli della cappella Nunziante a Napoli.

Ma lo stile neo-bizantino non era certo una prerogativa dell'eclettismo. Lo Zucconi riferisce che: «L'architettura fa in realtà da sfondo: come ci ricorda Giacomo Franco [...] il bizantino si definisce piuttosto per le sue parti accessorie. Da lì proviene un flusso di materia ornamentale che sarà largamente reimpiegato nel revival/survival dell'arte bizantina, a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento. Si tratta di fondi oro e di mosaici colorati, costellati di motivi ricorrenti come pavoni e coppe su piedistallo»¹¹⁴.

Lo stile neo-bizantino è molto evidente nel dipinto del catino absidale, come si evince dal fondo d'oro e dall'iconografia simile a quella tradizionale, con l'aggiunta della presenza del principe con il solo scopo di trasmettere un programma celebrativo in modo chiaro e trasparente a tutti.

Ma l'interesse del principe Lancellotti per l'arte del mosaico non si limita a questa rappresentazione; un'altra opera è stata realizzata nell'agosto del 1882, in Lauro, questa volta un mosaico vero e proprio, dedicato alla Vergine, per grazia ricevuta.

Le pareti della cappella sono coperte da dipinti che rappresentano figure di importanti religiosi di Lauro. Sulle pareti a sinistra e a destra dell'ingresso sono dipinte scene che illustrano episodi prodigiosi della vita dei frati della Terra di Lauro ripresi dalla narrazione che ne fa l'abate somasco Remondini: «Merita di più ben alta lode questa terra per essere stata sempre gloriosa patria di gran servi di Dio, che hanno illustrate con loro pie e sante opere molte delle più cospicue Religioni»¹¹⁵.

¹¹⁴ G. Zucconi, *La nozione di neo-bizantino tra Boito e l'Art Nouveau*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, a cura di F. Mangone, Electa Napoli, Napoli, 2005, p. 47.

¹¹⁵ Cfr. P. Moschiano, *Castello di Lauro* ... cit., p. 58.

Nell'ordine, scorrendo le didascalie dei dipinti:

1) La costruzione del Convento di San Giovanni del Palco nell'anno 1396 voluta da Nicola Orsini conte di Nola e signore di Lauro;¹¹⁶



2) Il Vescovo di Nola Troiano Caracciolo del Sole su richiesta di Frate Bonaventura da Lauro consacra nell'anno 1747 la chiesa di San Giovanni del Palco nella Terra di Lauro;¹¹⁷

¹¹⁶ G. G. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, I, Tip. De Simone, Napoli 1747, p. 319.

Vedi I Appendice (Documenti), 25.

¹¹⁷ Cfr. *ibidem*, t. 3. p. 548: «Gli venne fatta nell'anno seguente premurosa istanza dal P. Bonaventura da Lauro Min. Riform., ed attuale guardiano del convento di San Giovanni del Palco nella sua patria, perché consacrare volesse quella sua chiesa; ed egli, che non risparmiò mai fatiche, finché ebbe forze da tollerarle [...] la consacrò con le consuete solennità nella terza domenica di novembre, come si vede in questa marmorea iscrizione, che a perpetua ricordanza vi fu collocata». Vedi I Appendice (Documenti), 26.

3) Petrantonio Celentio a Fractis, ispirato da pochi anni fa defunto frate Berthario di Lauro, scese dal cavallo e subito la terra si spaccò; ¹¹⁸



4) Frate Luca di Lauro predisse il giorno della sua morte e morì il 12 ottobre 1708. Subito dopo il defunto soccorse un suo compaesano che stava infermo e aveva febbre e meravigliosamente lo guarì; ¹¹⁹

¹¹⁸ Cfr. *ibidem*, t. 1. p. 319: «van molto celebri, come piissimi sacerdoti [...] tra cassinesi un laico fra Bertario». Vedi I Appendice (Documenti), 27.

¹¹⁹ Cfr. *ibidem*, t. 3. p. 482: «Si fu il primo un cittadino di Lauro tra PP. MM. Riform. chiamato frate Luca, religioso di un' umiltà sì profonda, che il più vile di tutti gli uomini riputandosi credeva a se dovuti gli ultimi... Era così intento all'orazione, che spendeva ben di sovente in essa e giorni e notti interi con tal dispiacimento e rabbia del tentatore nemico che allo stesso visibilmente in orribili forme comparendogli il percuoteva fieramente con bastoni... Sorpreso nel più bel fiore della sua giovinezza da gravissima infermità in veggendo la premura dei paesani, dei padri e dei medici per la sua salute profetizzando in lieto volto lor disse: «Non occorre più infastidirvi; poichè per sabato io partirò da questo mondo come per verità successe alli XII di ottobre nel MDCCVIII nel suo convento di San Giovanni del Palco in Lauro. Si tenne esposto per più giorni il suo corpo per compiacere alla divozione di tutti i vicini popoli, che vollero vederlo, e raccomandarsi alla di lui intercessione: e fu in tutto quello tempo osservato bello, morbido e maneggevole, qual'era vivo; ed apertaglisi dopo più giorni la vena ne sgorgò copioso sangue. Si compiacque oltre di questo il Signore Iddio di onorare dopo morte la memoria di f. Luca con molte grazie, che compartì a molti, che per li di lui meriti gliele chiesero; e strepitosa fra l'altre si fu quella, che ricevette in una vicina casale un'infelice. Infermossi costui a morte con ardentissima febbre, e tal'inflammazione di gola, che impedito avendogli d'inghiottir, che si fosse, o di ristoro pel corpo, o di medicamento pel male non sol tolta gli aveva ogni speranza di potere la perduta sanità ricuperare, ma di già in

5) Frate Bernardino di Lauro nel 1585, morente, raccontò ai compagni di vedere una bella processione di frati defunti con San Francesco che mostrò il libro degli eletti con il suo nome scritto¹²⁰.



6) Suora Alouigia Sassone, la monaca francescana di Lauro, vide la beatissima Vergine Maria che la consolò e la guarì da una mortale malattia¹²¹.

gran parte impedito venendogli 'l respiro di momento in momento a parer non solo dei circostanti, ma dei sacerdoti assistenti e dei medici stessi gli minacciava la morte. In questa total disperazione d'ogni umano soccorso essendo ricorsero i suoi parenti con piena fede all'intercessione del poc' anzi defunto con generale opinione di un gran servo di dio il p.f. Luca; e posto avendo un pezzetto del di lui cappuccio, che qual reliquia si conservavano entro un bicchier d'acqua glielo diedero a bere: ed ei francamente 'la bebbe, e restò in quel punto libero dalla febbre e dalla infiammazione». Vedi I Appendice (Documenti), 28.

¹²⁰ Cfr. *ibidem*, t. 1. p. 259: «MDLXXXVI Fece parimente un felicissimo passaggio all' eternità in quest' anno stesso frate Bernardino da Lauro Chirico fra Cappuccini: e sebben di questo giovane che fu tolto anticipatamente da quello mondo, acciocché la malizia non avesse tempo di entrar nel suo animo, e mutar' il suo ingegno, non abbiám trovato più distinte notizie, egli è certo nulla di manco aver' egli vivuto con fama di singolar perfezione meritato avendo, che si ponesse il suo ritratto fra quei degli Uomini più illustri in santità dell'austerissima sua religione, nella quale non rende ammirazione virtù, che non abbia del segnalato, e del grande, sì nel convento di Sant' Effrem nuovo in Napoli, che in molti altri. E ben potrem' anche dalla felicità della sua morte argumentar l'innocenza della sua vita. Scorse egli negli ultimi suoi momenti in visione una bellissima processione dei frati, che gli passavano avanti la cella, ed ultimo fra questi era il suo gran patriarca San Francesco, che veniva in mezzo a due, i quali erano di risplendentissime vesti adornati, e portava in mano un libro, in cui scritto egli vide il suo nome. Stando perciò lietissimo nel suo cuore, ed a circostanti frati la vision referendo [...] e spirò dolcemente nel convento di Apice, ove fu con la dovuta distinzione nel coro seppellito». Vedi I Appendice (Documenti), 29.

7) Un monaco cassinese in orazione sulla tomba del frate Bertario di Lauro venne liberato dalla grandissima tentazione¹²².



8) Frate Masseo de Lauro, che morì santo nel 1616, vide in una visione alcuni suoi confrati nel purgatorio e la beatissima Vergine in orazione¹²³.

¹²¹ Cfr. *ibidem*, t. 1. p. 319: «e nel nobile nolano monastero di San Spirito la già di sopra con tutta la dovuta commendazion memorata suor Luisa Sassone». Vedi I Appendice (Documenti), 30.

¹²² Vedi I Appendice (Documenti), 31.

¹²³ Cfr. *ibidem*, t. 3. p. 358: «Egli è fra Masseo da Lauro in cui risplender si videro in non ordinaria maniera le cristiane virtù più belle e religiose [...] Stando egli nel mentovato convento di Sant' Effrem nuovo in Napoli raccontò al suo confessore che fra l'altre una volta le si diede a vedere la Regina del Cielo nella notte della sua Natività dopo il Mattutino in sembianza di una nobilissima signora tutta di bianche e luminose vesti ammantata che passeggiando andava per un ameno e diletto giardino, dove egli vide molti Cappuccini che stavano in vari luoghi di quello penando in Purgatorio, e vi conobbe fra gli altri di questa sua Provincia F. Giulio da Teano, che avea un serpente alla punta della lingua attaccato e F. Bernardino da Napoli, che stavasi come a tormento seduto su la cima di acuto scoglio; e dopo esservi ella stata per poco tempo a passeggio se ne volò al Cielo consecro alcune di quelle anime avventurate menando. Era parimente devotissimo dell'anime purganti, e per infavorarvelo maggiormente aveagli mostrata la Vergine Santissima la riferita visione, ed in suffragio di esse offeriva di continuo tutte le sue preghiere, mortificazioni e penitenze, e ne raccomandava con premura e fervor grandissimo a tutti la non meno ad essi che a quelle giovevolissima devozione, e con questo fu merito di aver da esse delle rivelazioni particolari. Si trattenne lungo tempo nel convento di Santa Croce di Nola, ove diede ottimi e santi esempi di perfetto religioso e buon servo di Dio a chiunque seco trattava. E quantunque molto malmenato fosse dalla podagra, sol che potesse muover le mani, non istava né meno nelle sue infermitadi ozioso, e faceva tutti quegli esercizi di casa ch'erangli possibili, ancorché a far gli avesse a grave stento e con gran pena. E quando poi

9) Frate Bertario Pesci, che morì santo nel 1683, fu visto dai suoi confratelli e dal frate minore Carlo de Sitis in un locale ausiliare del monastero circondato dalla splendente luce¹²⁴.



10) Frate Alexandro liberò un ossesso dai demoni¹²⁵.

La maniera pittorica è intenzionalmente elementare, quasi ad imitare le ingenuità pitture di un piccolo convento, eseguite da monaci senza formazione ed esperienza. Tuttavia il modo di dipingere i vestiti, soprattutto le pieghe, svela una pratica ricercata, nonostante, come dicevamo, il resto sia stato dipinto da un pittore tentato di copiare affreschi o miniature medievali. Tra le scelte operate

giunto all'anno quarantesimo dell'età sua fu dal signore all'altro secolo chiamato nel MDCXVI, lasciò in questo un grand'odor di santità. E ve frate Masseo decorò con sì belle virtù in sul cominciar del vescovato di monsignor Lancellotti la Terra di Lauro, ove nacque, e la città di Nola, ove depose le mortali sue spoglie». Vedi I Appendice (Documenti), 32.

¹²⁴ Vedi I Appendice (Documenti), 33.

¹²⁵ Cfr. *ibidem*, t. 1. p. 284; «MDCVI [...] fiori nel medesimo tempo allo scriver negli Annali dei cappuccini del P. Boerio il sacerdote fra di loro P. F. Alessandro da Lauro nella provincia di Napoli in ogni genere di virtù, e particolarmente in quella dell'ubbidienza; a tal segno, che essendogli comandato dal suo Superiore, che cacciasse da un ossesso corpo il demonio: siccome egli ubbidì semplicemente al ricevuto precetto, così ubbidito fu testamento da quello spirito infernale, che libero lasciando incoltamente quel corpo fe' veder, che gran merito siasi quello di una cieca ubbidienza nei religiosi». Vedi I Appendice (Documenti), 34.

dal committente possiamo individuare il passaggio da un'attenzione per dettagli curiosi e divertenti a una forma più romantica che mira a impressionare lo spettatore; si tratta di una pittura orientata al contatto personale, a riflessioni profonde sull'anima, sul destino e sulla morte.

Nel 1882 quando è stata consacrata la cappella, erano i caratteri filologico - letterari a prendere il sopravvento su quelli artistici e architettonici. Fattori che portarono a modificare anche parte della ricostruzione del castello.

Questo interesse per la pittura murale narrativa non era tipico della decorazione degli edifici in stile neomedievale in Italia. All'inizio del Novecento la pittura murale negli edifici restaurati fu disprezzata al punto che l'uso del paramento murario a vista, anche per gli interni, diventò regola assoluta.

Probabilmente l'unico degli architetti di quel tempo che prestava sempre attenzione costante e minuziosa al problema della decorazione era Edoardo Arborio Mella. Tuttavia anche lui abbelliva gli edifici sia ricostruiti sia costruiti ex-novo con gli ornamenti sottolineando con l'uso di colori diversi gli elementi strutturali: dipingeva le volte in azzurro con le stelle di color d'oro, decorava sottarchi, ghiere e costoloni con disegni a mosaico o altri bizantini. Negli edifici sacri di nuova costruzione che coincidono con la sua attività negli ultimi anni di vita, e specialmente nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Torino, il Mella, in consonanza con l'affermarsi di nuove forme di esperienza religiosa nate intorno alla figura di San Giovanni Bosco, volse le sue preferenze verso la pittura figurativa; con lui collaboravano i pittori Enrico Reffo (1831-1917) e Giuseppe Rollini (1842-1904). La chiesa fu costruita negli anni 1878 – 1882 per la volontà di don Bosco che voleva unirla con l'istituto annesso perché riteneva che nella zona non bastasse l'Oratorio di san Luigi. Nella volta dell'abside fu collocato un dipinto eseguito da Enrico Reffo, in modo da imitare un mosaico bizantino, con la raffigurazione del Calvario. Sono pure del Reffo i due grandi quadri sulle pareti laterali del presbiterio manifestanti l'apostolato e la carità di

San Giovanni Evangelista. Nel periodo tra il 1882-1884 proprio Giuseppe Rollini venne invitato, insieme ad Alessandro Vacca¹²⁶, ad eseguire le decorazioni pittoriche del Borgo Medievale a Torino sotto la guida di Federico Pastoris e del celebre Alfredo d'Andrade, che richiesero un attento studio della pittura quattrocentesca presente in Piemonte e in Valle d'Aosta.

Don Bosco svolgeva negli anni Settanta dell'Ottocento la mediazione fra Stato e Chiesa, anche se con molta riservatezza e quasi sempre attraverso privati colloqui. La «Voce della Verità» partecipava attivamente alla lotta attorno alla concessione degli exequatur all'Episcopato italiano. Questa legge non fu accettata dai cattolici intransigenti perché avrebbe significato un indiretto riconoscimento del regno d'Italia. Pure la posizione di don Bosco non fu approvata dai cattolici intransigenti, determinando un imprevisto voltafaccia dei due contendenti. Nella «Voce della Verità» nel 1874 fu pubblicato un grande elogio alla 8^a edizione della *Storia d'Italia* di don Bosco, e quasi subito dopo il giornale prese violentemente posizione contro ogni tentativo dei conciliatori; anche se il nome di don Bosco non era citato, l'allusione a lui ed al suo operato era evidente. Nonostante questa posizione molto critica e polemica verso la politica di don Bosco, la «Voce della Verità» continuava a propagandare le opere della tipografia di Valdocco. Sicuramente, don Filippo Massimo Lancellotti e don Bosco avevano un interesse comune più importante delle controversie politiche: tutt'e due si dedicavano specialmente all'istruzione e all'educazione della gioventù in modo cattolico. Questa occupazione di don Bosco doveva evidentemente trovare la comprensione e l'aiuto del principe perché corrispondeva ai principi della Società Romana per gli Interessi Cattolici seguiti da don Filippo Massimo Lancellotti. Per il principe doveva esser molto importante anche il fatto che don Bosco organizzasse un sistema di patronati, che chiamava “oratori”, ispirandosi in questo a San Filippo Neri. Questi era il

¹²⁶ Alessandro Vacca, artista torinese, eseguì nel 1884 la copia della *Fontana della giovinezza*, l'affresco del salone del castello di Manta per la Rocca del Borgo Medievale di Torino. La tela di Alessandro Vacca fu distrutta nel 1943 durante un bombardamento. La fotografia dell'affresco è conservata nell'ACL.

protettore della famiglia Massimo, tanto che don Filippo Massimo Lancellotti aveva portato al castello di Lauro molte sue immagini e aveva dato il suo nome all'asilo di Lauro. La coincidenza abbastanza curiosa è il fatto che proprio i salesiani di don Bosco insieme con le oblate di Tor de'Specchi costruirono la chiesa di Santa Maria Liberatrice nel rione Testaccio di Roma dove fu consegnata l'immagine di Santa Maria Liberatrice della omonima chiesa al Foro. L'incisione di questa immagine era conservata nell'ACL.

Un altro pittore, che spesso collaborava con il Mella negli anni precedenti, era Cherubino Luigi Hartman (1807 - 1884), che si occupava soprattutto di dipingere le figure. Per la cattedrale ad Alba nel 1871 eseguì quattro grandi quadri ad encausto raffiguranti *Episodi della vita e del martirio di San Lorenzo*. Il suo stile maturo, evidente in queste opere, è caratterizzato dallo sviluppo su grandi superfici di temi d'impianto storico realizzati a monocromo con effetto di scultura. Sono rimasti pochi esempi della pittura di questo genere, perché gli interventi ottocenteschi sono stati rimossi durante i restauri successivi che hanno inteso restituire agli edifici il primitivo aspetto spoglio. Negli ultimi anni della vita i tentativi di Hartman per adeguarsi al nuovo linguaggio della pittura sacra erano poco convincenti e il Mella cominciò a preferirgli Reffo e Rollini. Nelle sue lettere Hartman chiese Mella di trovare per lui qualsiasi lavoro, anche pagato scarsamente. Sono stati conservati dei disegni preparativi fatti da Hartman in questi anni difficili che dimostrano il suo desiderio di avvicinarsi allo stile di Reffo ed alla scuola Artigianelli. La composizione di alcuni di quegli acquerelli fa ricordare gli affreschi della cappella di Lauro, tuttavia non è presente l'aspetto visionario così importante per le opere di Lauro. I personaggi di Hartman sono più corposi e reali. L'effetto statuario non è distintivo negli affreschi di Lauro, anche se si vede l'abitudine del pittore alle figure scultoree. La divisione degli affreschi in due parti mediante delle nuvole è un motivo ripetitivo che troviamo quasi in tutti gli affreschi della cappella di Lauro. Questo modo di dividere la composizione, agevole e facile per il pittore del soggetto

miracoloso, esiste anche nel disegno di Hartman. Il colorito con la prevalenza del viola anche ha una certa somiglianza con le opere di Hartman, eseguite prima dell'inizio della sua collaborazione con Edoardo Mella, negli anni 1858-1862 per la chiesa di Sant'Agata nella cittadina piemontese Santhià in provincia di Vercelli. In quell'epoca il giovane pittore, appena ritornato da Roma, si trovava sotto l'influenza del purismo dei Nazareni. Dopo il 1870 Hartman abbandona il colore a favore del monocromo da lui stesso definito "finta scultura". I finti rilievi adiacenti agli affreschi si trovano in abbondanza nella cappella, creando il mito della provenienza molto antica, risalente ai tempi paleocristiani, dell'edificio.



Cherubino Luigi Hartman
Contraccambio di cuore, 1877-1883
disegno a matita, acquerello, biacca
su carta seppia



Pittore ignoto
Frate Masseo, 1882
Cappella di Lauro



Cherubino Luigi Hartman
Ignazio da Santhià, 1858-1862
Chiesa di Sant'Agata a Santhià



Pittore ignoto
Petrantonio Celentio, 1882
Cappella di Lauro

Il fabbricato dove oggi è situata la cappella è raffigurato in un acquerello: l'edificio si vede ben mantenuto e rinnovato, soprattutto se confrontato con il plastico dove questo fabbricato era invece privo della copertura.



Il plastico, 1870

In una ripresa fotografica realizzata da Giorgio Sommer alla fine dell'Ottocento è ancora visibile la parte di fabbricato utilizzata come carcere e il prospetto della cappella già finita. Tuttavia il protiro non è uguale a quello in seguito realizzato. Le sue forme erano notevolmente più semplici e severe e la facciata in luogo del rosone centrale recava una grande monofora.

La facciata è stata rifatta in modo radicale tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento.

In un'altra fotografia, realizzata dallo Studio romano dei fratelli d'Alessandri, è raffigurata la cappella nel momento in cui viene rifatto il protiro e completata con il rivestimento in pietra la facciata. Presumibilmente possiamo datare la foto agli inizi del secolo scorso.



Autore ignoto
Il secondo cortile e il carcere
Acquerello



Giorgio Sommer
Il carcere e la cappella
Fotografia dell'epoca, ACL



Studio dei Fratelli D'Alessandri, Roma
La cappella e le torri
Fotografia dell'epoca, ACL

Il linguaggio stilistico della facciata della cappella ricorda quello della basilica di San Salvatore a Lavagna e della chiesa di San Francesco a Bologna, le cui fotografie sono conservate nell'ACL. Tuttavia l'inclinazione del committente allo stile rigorosamente neoromanico distingue la cappella dai modelli prescelti.



Basilica di San Salvatore, Lavagna
Fotografia dell'epoca, ACL



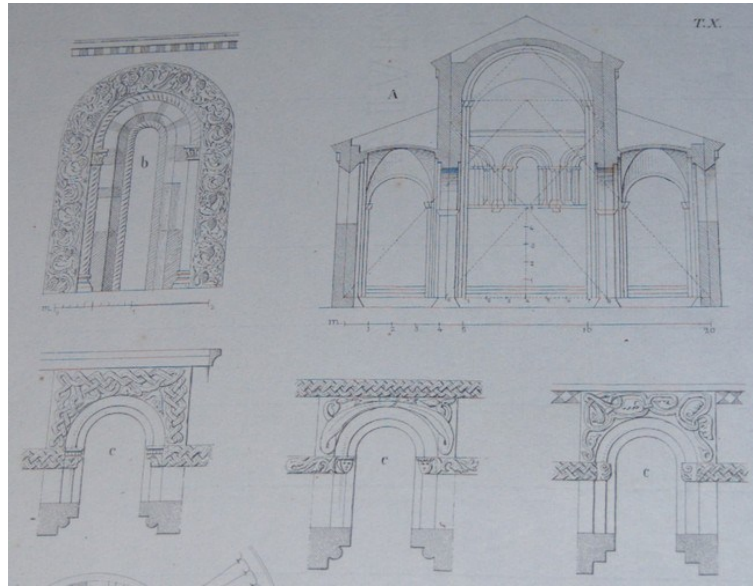
Chiesa di San Francesco, Bologna
Fotografia dell'epoca, ACL

Tra gli altri esempi studiati dal principe, come modello, dobbiamo prendere in considerazione anche la cattedrale ad Ancona, dedicata a San Ciriaco, e la porta laterale della cattedrale di Verona.



Chiesa di San Ciriaco, Ancona
Fotografia dell'epoca, ACL

Nell'ACL si conservano, inoltre, alcuni fogli del volume stampato nel 1885 sugli *Elementi dell'architettura romana-bizantina detta lombarda*, scritto dall'architetto Edoardo Arborio Mella. Nel libro sono raccolti i disegni che illustrano gli elementi architettonici degli edifici religiosi romanici. L'autore, pose, in particolare, l'accento sulla diversità e sulla complessità degli ornamenti e degli elementi decorativi nelle nuove architetture.



Elementi dell'architettura romana-bizantina detta lombarda esposti da Edoardo Mella

Tuttavia, non era questo l'aspetto che attirò l'attenzione del principe Filippo Massimo Lancellotti, che, invece, era alla ricerca di forme più semplici e severe. Spesso i dettagli scelti per il castello hanno forme semplificate fino all'estremo. Si può supporre che in questo modo il principe volesse sottolineare maggiormente l'antichità degli edifici e che il risorgere dai ruderi non potesse consentire la conservazione di dettagli troppo fini e fragili.

Don Filippo non era interessato a un preciso periodo storico dell'architettura, lui si basava sulle immagini conservate nella sua mente, probabilmente quelle della sua collezione di marmi antichi e delle innumerevoli fotografie raccolte durante i suoi viaggi. Un esempio fra i tanti: la collocazione dei leoni in marmo del protiro. Sul portone della cattedrale a Verona sono posti tra le file di colonne, nel castello di Vincigliata sotto il sarcofago, sotto le colonne compaiono in un chiostro e finalmente sotto le colonne nel portale della cattedrale ad Ancona, così come, in effetti, sono collocate nel portico di accesso alla cappella lauretana, basate sullo stile romanico e con la rinuncia agli archi a sesto acuto dei portali liguri e bolognesi.



Il protiro della Cattedrale, Verona
Fotografia dell'epoca, ACL



Un sarcofago nel Castello di Vincigliata
Fotografia dell'epoca, ACL



Il rilievo con la veduta di Nola e i santi patroni
Cappella, castello di Lauro

Negli anni successivi la cappella subiva alcuni riparazioni¹²⁷. Molti cambiamenti sono stati apportati alla facciata della cappella.

Sopra l'ingresso alla cappella è stato collocato il rilievo con la veduta di Nola con le figure dei santi patroni: San Paolino e San Felice. L'inserimento di questi santi nella nicchia della sovrapporta non è privo di motivazione: Lauro apparteneva già allora alla diocesi nolana ed è plausibile che l'opera fosse un omaggio al vescovo di Nola Giovanni Battista Lancellotti, per il ruolo che rivestì nell'acquisto del feudo di Lauro nella seconda metà del Seicento.

Secondo il Remondini, Giovanni Battista Lancellotti aveva abbellito la cattedrale di Nola¹²⁸, aveva organizzato la ricostruzione della antica chiesa dei

¹²⁷ Vedi I Appendice (Documenti), 35.

Santi Apostoli¹²⁹, si era preoccupato della vita religiosa di Lauro e del benessere del paese¹³⁰. Una sorta, dunque, di parallelismo tra la vita del vescovo e il nostro principe, per l'impegno profuso verso Lauro e i suoi abitanti.

Il rilievo riporta in epigrafe la data e gli artefici: Lorenzo Zampino e Giuseppe Nasti, 1902, ossia venti anni dopo la consacrazione della cappella¹³¹.

I lavori si protrassero anche negli anni successivi. Sopra il campanile si erge, infatti, una banderuola di metallo con la data del 1909. La forma rettangolare del campanile si evidenzia già sulla pianta della cappella tracciata durante la costruzione della cappella cioè prima del 1882 dove nell'angolo fu disegnata anche una camera a destra della cappella e fu disposto «Camera appresso per misurare». È interessante che sono state misurate esclusivamente le distanze tra l'ingresso e la porta nella cappella importanti per far passare o portare l'arredamento nella cappella. Nel plastico il vano della «camera appresso» esisteva ed era assolutamente uguale all'ambiente di oggi disegnato sulla pianta attuale. Nell'ACL è conservato un progetto con le domande scritte: «Che misura deve avere il quadrato del campanile? B-C-D-E? Che distanza nel punto A dallo spigolo della finestra al muro del campanile?» Nella pianta è

¹²⁸ Cfr. G. Remondini, *Della nolana* ... cit., p.292: «Prese egli appena nella Domenica delle Palme il solenne possesso della sua Chiesa, che dessi con tutta la maggior premura ad abbellire la novella ancor rozza sua Cattedrale, l'ornò di speciosa soffitta di legno bensì giusta l'uso delle napoletane chiese di quel tempo, ma tutta di pomposi dorati intagli vagamente con le sue imprese intrecciati sontuosamente adorna; e vi fece il pulpito, che quantunque di noce siasi, è pregiatissimo da tutti li Forestieri, che vengono a Nola specialmente per singolar lavoro di perfettissima scoltura e per la moltitudine di statuette di vari santi, che in bell'armonia disposte vi si mirano. La fornì di un coro assai magnifico pur di noce, e nella stessa guisa intagliato per li canonici, e di due grand' organi ricchissimi di dorati ornamenti. Fece di marmo con la statua del percussor San Giovanni, ed altri bei lavori dipinti stucchi nobil fonte battesimale, ed arricchì di preziosi paramenti la sagrestia, e molto più ancora d'insigni reliquie, e specialmente di un'intera mascella del vescovo nolano San Paolino I, ch'ebbe in dono da Roma dal già lodato cardinal suo fratello: ed unitala col di lui braccio, che era in Nola, la collocò in una statua di legno inargetata col capo di argento».

¹²⁹ Cfr. *Ibidem*, p.311: «Vedendo nell' anno MDCXXXIX il nostro zelantissimo prelado a disdicevole stato ridotta l'antichissima chiesa de' SS. Appostoli accanto al lato meridionale del Duomo ordinò che subito ristorata fosse minacciando altrimenti di profanarla. E fu di tanta efficacia questo suo ordine che gli Eletti Nobili della Città furono i primi [...] a dar di piglio all'opera ed a sterpar con le proprie mani le natevi spine ed erbe, finché per lo giorno dei Santi del seguente anno ne fu compiuta la riparazione».

¹³⁰ Cfr. *Ibidem*, p.312: «Similmente in quest'anno (MDCXIX) con approvazione e consenso del nostro vescovo (Lancellotti) e con la facoltà ottenutane dal S.P. Paolo V il primicerio di Lauro D. Giambattista Vincenzo unitamente con alcuni altri della stessa Terra di Lauro vi fondò un monastero di donne Monache Benedettine sotto il titolo della Santissima Trinità»; *Ibidem*, t. 3. p. 296: «il piacer, ch'egli ebbe in veder dal marchese suo nipote collocarsi nella chiesa dei padri agostiniani in Lauro il capo di San Lauro Martire e nel monastero di Gesù e Maria tutto intero il corpo del martire San Desiderio».

¹³¹ Vedi I Appendice (Documenti), 36.

indicato che il campanile si trovava tra la cappella e la «camera nostra». La domanda dello spigolo sembra molto interessante soprattutto perché la finestra è disegnata sporta fuori rispetto al margine del campanile e della cappella; tuttavia oggi questa linea è dritta come era riportata anche nel plastico. Riguardo al progetto elaborato dall'azienda «GAM Pioraco» si può ipotizzare che il disegno conservato nell'ACL sia stato preparato per il progetto di un grande campanile che rimase irrealizzato.



Campanile
Disegno, autore ignoto, ACL

Le vetrate sono state realizzate dalla Vetreria Artistica Picchiarini di Roma nel 1910 come è confermato dalla corrispondenza conservata nell'ACL¹³². Dalla prima lettera è chiaro che don Filippo Massimo Lancellotti aveva consegnato prima una fotografia delle vetrate da prendere come campione. Da lui era stata scelta la maniera di esecuzione delle vetrate a imitazione degli antichi. Il pittore dell'azienda copiò precisamente le vetrate dalle fotografie, come si desume dalla lettera; i disegni sono stati allegati alla lettera. Pare strano che il principe, sempre molto preciso nelle questioni tecniche, volesse il preventivo senza indicare le misure delle finestre in battente, evidentemente necessarie per il lavoro. Il capo della vetreria propose di andare al castello

¹³² Vedi I Appendice (Documenti), 37.

personalmente. Nella seconda lettera il prezzo proposto da don Filippo Massimo Lancellotti, Lire 2 700 (Duemila settecento Lire), fu confermato dal capo della Vetreria. Le misure delle vetrate furono indicate in metri 2,39 x 0,52, che corrispondono alle misure attuali; il complessivo metraggio fu contato in modo non proprio giusto dal punto di vista della matematica (8,55 al posto di 8,69 metri quadri); tuttavia permette capire che si trattava di sette vetrate, cioè di tutte le vetrate della cappella. Come al solito, il principe voleva l'esecuzione delle opere dagli esecutori migliori, ma a un prezzo basso. Oltre ai disegni, due lettere dell'appaltatore, scritte in risposta all'ordine di don Filippo Massimo Lancellotti, documentano il metodo di lavoro del principe e avvalorano il suo ruolo, determinante nella scelta della decorazione.

La scelta dei santi era stata ispirata dai nomi dei membri della famiglia Lancellotti, circostanza tesa a sottolineare il carattere privato e domestico della cappella. In fondo all'abside della cappella si aprono sette monofore ornate da vetrate dipinte, nell'ordine da sinistra a destra San Luigi, Santa Cristina, San Filippo Neri, Santa Maria, Santa Elisabetta, San Giuseppe, San Pio Quinto.

Confrontando le immagini del progetto con quelle delle vetrate realizzate può ipotizzarsi un intervento correttivo di don Filippo Massimo Lancellotti nella qualità di ispiratore del progetto. I disegni sono stati cambiati e semplificati: si sono tolti i fiori alla base delle figure; il tono meditativo nel volto di Giuseppe è stato rafforzato dal volgere del capo. Così pure le tinte cromatiche delle vesti: il camice da bianco è diventato azzurro, la toga di colore ocra, grigia, il nimbo dal rosso è passato al color oro.

Il disegno della Madonna è stato cambiato in modo ancora più significativo: i lineamenti sono diventati più luminosi e il volto è somigliante a quello di una tipica icona bizantina. È stata rielaborata anche l'immagine del Bambino, semplificata rispetto al più dettagliato disegno acquerellato. La limitazione nell'uso dei colori a solo due tinte - rosso per gli abiti della Madonna e del Bimbo e blu cobalto per il mantello e la Bibbia - richiama l'attenzione sul

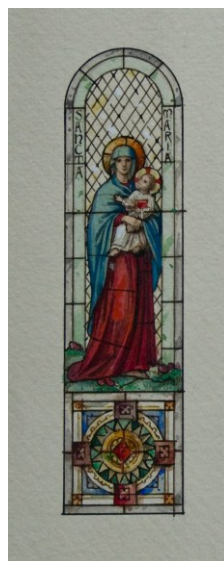
viso di Gesù Bambino e al suo gesto, donando un significato fuori dal tempo.

In ogni caso la riduzione dei colori usati per la raffigurazione di Maria e di Cristo e la scelta rigorosa dei colori tradizionali della pittura ecclesiastica (oro per i nimbi, blu per la toga della Madonna, rosso per i vestiti come il colore del sacrificio) hanno assolutamente cambiato il carattere dell'immagine che è passata da scena di vita quotidiana ad icona tradizionale. Confrontando i disegni pare molto significativo il rifiuto del colore rosso nella rappresentazione di Giuseppe. Nella vetrata della cappella nessuno dei santi ha qualche accessorio di colore rosso, a parte il camauro del papa Santo Pio Quinto tinto un po' d'arancia, ma non di tono sangue. L'ornamento è stato anche un po' semplificato secondo il desiderio del committente: nel disegno furono inseriti piccoli elementi ornamentali nel centro e negli angoli, mentre inizialmente la proposta scala dei colori era molto più variegata e sgargiante.

Le modifiche apportate da don Filippo Massimo Lancellotti avevano lo scopo di avvicinarsi alla semplicità e all'intensità espressiva degli immagini. Appare evidente che il gusto e le ricerche del principe si orientarono verso un disegno sommario, risolto per masse cromatiche, tale da tradurre in purezza espressiva la relazione affettiva.



La Madonna
Vetrata
Fotografia attuale



La Madonna
Disegno
ACL



San Giuseppe
Vetrata
Fotografia attuale



San Giuseppe
Disegno
ACL

Dal testo delle lettere è evidente che le vetrate nuove erano state progettate sulla base delle fotografie consegnate dal principe. Probabilmente erano le fotografie delle vetrate già esistenti nella cappella, perché nelle fotografie con la vista panoramica del castello l'abside della cappella si vede in modo molto evidente, a partire già dalle fotografie, riprese da Giorgio Sommer prima della costruzione delle torri¹³³.



Giorgio Sommer
La veduta del castello di Lauro. L'abside della cappella
1882-1885
Fotografia, ACL

¹³³ Vedi anche II Appendice (Disegni e piante) 8-10.

Nel ACL è conservata una fotografia di Giorgio Sommer, dove si vede un frammento inferiore delle vetrate. Si possono notare diversi ornamenti su vestiti uguali a quelli attuali. Prendendo in considerazione il fatto che i progetti delle vetrate erano diversi dalle vetrate realizzate nel 1910 è necessario datare la fotografia non prima del 1910 e comunque tra il 1910 e il 1914, anno di morte di Sommer.



Giorgio Sommer
L'abside della cappella del castello di Lauro (frammento)
dopo 1910
Fotografia, ACL

La peculiarità delle vetrate del castello di Lauro è la sua somiglianza nella tecnica a quelle antiche in quanto i diversi colori sono separati da fili di metallo e manca quasi totalmente la pittura su vetro. Questo tipo di vetrate si diffuse a cavallo tra Ottocento e Novecento insieme con lo stile liberty. Nonostante la mancanza di qualsiasi elemento tipico del nuovo stile sia nell'opera progettata sia in quella eseguita, tutte le vetrate sono state cambiate seguendo la moda dell'epoca. La semplificazione delle forme e la diminuzione degli ornamenti corrispondevano sia alle nuove tendenze nell'arte delle vetrate sia al gusto personale del principe. Negli anni precedenti dominava un'altra maniera, molte volte realizzata dal pittore milanese Pompeo Bertini (1828-1899), che spesso collaborava con Edoardo Mella, per esempio nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Torino, dove nelle finestre furono messi i dipinti su vetro rappresentanti gli Apostoli. Pompeo Bertini era il figlio del noto pittore

Giovanni Bertini e lavorava spesso insieme con il fratello Giuseppe. Questa famiglia restaurò le vetrate del Duomo di Milano e nel 1853 eseguì la vetrata policroma del Gabinetto Dantesco raffigurante il Trionfo di Dante nel palazzo di Gian Giacomo Poldi Pezzoli a Milano che fu inaugurato ufficialmente come museo nel 1881 durante l'Esposizione Nazionale di Milano. La presenza di Pompeo Bertini a Napoli è attestata tra il 1858 e il 1859. A Napoli era conservato un bellissimo esempio delle vetrate dipinte nel palazzo Caravita di Sirignano, eseguite da artisti ignoti. Giuseppe Caravita comprò il palazzo nel 1889¹³⁴. Almerinda Di Benedetto sottolinea la mancanza di una tradizione locale napoletane nel settore della pittura su vetro e delle vetrate.



Fotografo ignoto
La cappella del castello di Lauro
dopo il 1908

¹³⁴ Cfr. *Guida d'Italia. Napoli e dintorni*. Touring Club Italiano, Milano 2007, p. 655

Nella fotografia della cappella, fatta da un fotografo ignoto, sono rappresentate le transenne, uguali a quelle dalla fotografia del Sommer. Si vede anche il triangolo della cattedra vescovile, il cui disegno è datato al 1908¹³⁵.



La cappella del castello di Lauro
Fotografia attuale

Confrontando le fotografie dell'epoca di Sommer con la fotografia moderna, è evidente che l'arredamento è stato cambiato negli anni successivi: sono state cambiate le transenne.

¹³⁵ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 12-14.

5. La storiografia neomedievale dell'Ottocento e la sua influenza sui progetti di rifacimento del castello di Lauro

L'interesse per l'arte medievale nell'Italia dell'Ottocento non è molto diffuso e non può esser paragonabile a quello della Francia e dell'Inghilterra. I centri della divulgazione si trovavano lontano sia da Roma sia dal Mezzogiorno. La maggior parte dei fabbricati è eretta nel nord d'Italia. Questa moda è collegata con l'attività di Pietro Selvatico, Camillo Boito, Alfredo D'Andrade e Luciano Beltrami.

Camillo Boito è il personaggio più importante e influente nel settore dell'architettura neomedievale. La sua posizione è abbastanza vicina a quella di Viollet-le-Duc, tuttavia la sua opinione sulla meta del restauro è controversa. La scuola francese è favorevole, com'è noto, al principio per cui «le nuove opere sembrano originarie». Questa posizione è accettata anche al nord d'Italia dagli architetti D'Andrade, Rubbiani, Beltrami, Maciachini, Berchet. Boito ha i rapporti difficili con i restauratori milanesi, specie Beltrami, che gli negheranno sempre la competenza sufficiente a legiferare sul restauro, pur riconoscendogli qualità di architetto. Il ruskianianesimo di fondo di Boito, congiunto ad una vera e propria fobia per la falsificazione e alla convinzione tipica degli architetti post-illuministi, che «è bello ciò che è sincero», non può non condurlo a una sola conclusione, e cioè che il restauro architettonico deve abolire le imitazioni. Nel 1883, in occasione del IV Congresso degli ingegneri e architetti italiani, Camillo Boito pone la domanda: «Se nei restauri architettonici, massime di quelli appartenenti al Medio Evo, convenga imitare, nelle parti da compiere e da aggiungere, lo stile, la forma, il lavoro, i materiali vecchi, così che le nuove opere sembrino originarie, o se all'incontro convenga e in qual modo mostrare palesemente quali parti vengono aggiunte o compiute». Il dibattito è concluso da un voto approvato dall'assemblea. Il Congresso risponderà al quesito di Boito con un voto indicativo del gusto per il restauro quale si teorizza e pratica a

Roma almeno dagli anni Venti del secolo, così da non lasciare dubbi a chi crede che i restauratori dell'Italia settentrionale abbiano a Roma la minima influenza. Roma è, almeno dagli anni Venti, la centrale più intransigente del restauro "archeologico". Da quel momento per il restauro in Italia vige il principio per cui «i conci aggiunti o rinnovati, pure assumendo la forma primitiva, siano di materiale evidentemente diverso, o portino un segno inciso, o, meglio, la data del restauro, sicché neanche in ciò possa l'attento osservatore venir tratto in inganno. Nei monumenti dell'antichità o in altri ove sia notevole l'importanza propriamente archeologica, le parti di compimento indispensabili alla solidità ed alla conservazione dovrebbero essere lasciate coi soli piani semplici e coi soli solidi geometrici dell'abbozzo, anche quando non appariscono altro che la continuazione o il sicuro riscontro di altre parti antiche sagomate ed ornate». L'approvazione di questa regola ci può fornire la spiegazione della decorativa semplicità del castello di Lauro, così inconsueta per l'architettura dell'epoca, mentre di solito la posizione di Camillo Boito in letteratura viene confrontata con quelle di Viollet-le-Duc e di Ruskin, è molto interessante notare che nella biblioteca di don Filippo Massimo Lancellotti non si trovano libri di questi famosi teorici dell'architettura stranieri. È evidente che le loro idee non hanno avuto grande influenza sul progetto della ricostruzione del castello di Lauro: non troviamo qui né la precisione storica troppo fantasiosa di Viollet-le-Duc, né l'ammirazione delle rovine antiche di Ruskin. Il castello è stato ricostruito in modo molto semplice, tenendo conto del suo uso effettivo e di criteri di comodità per i nuovi padroni. Nel concetto di Boito, probabilmente, al principe piaceva «una comprensione razionale dell'edificio storico, di un'architettura fondata su una ratio strutturale (che permetta di leggere la storia dal Medio Evo al XIX secolo). Si basa su un criterio logico-evolutivo (non certo sul metodo storico) per indagare i monumenti. È particolarmente significativa in questo senso la scelta formulata da Boito di alcuni edifici in cui si trova ad operare come casi emblematici di metodologia analitica: un tipo storico esemplare, uno

specimen da conservare nella sua integrità. Dove però ‘conservare’ non corrisponde certo al suo significato letterale: più che conservare il manufatto l’operazione serve a rafforzare e a esplicitare il modello che è implicito in esso. Il monumento assolve allora alla funzione di testimone dell’evoluzione storica: un tipo che segni con particolare chiarezza le tappe della storia. In realtà per Boito (come per Viollet) la comprensione dell’edificio nelle sue componenti organiche è la premessa della sua ricomposizione. Storia e progetto sono dunque due facce non antitetiche, ma anzi consequenziali, che configurano il metodo basato sul rilievo, sul confronto e l’osservazione diretta e per Boito su una ricerca documentaria: una sorta di telaio su cui costruire l’approccio operativo al monumento medievale»¹³⁶. L’interesse del principe per la storia era immenso, come si deduce dalla sua biblioteca dove si trovavano molti libri sulla storia del mondo.

L’altro e molto indipendente centro si trovava in Toscana. A Siena nella metà dell’Ottocento gli architetti di formazione neoclassica lasciano il posto alla nuova generazione composta da Giulio Rossi (1819-1861), Pietro Marchetti (1834-1881) e Giuseppe Partini (1842-1895) caratterizzata, almeno in un primo momento dalla rivalutazione dello stile gotico. Una rivalutazione legata, per il Rossi al nuovo sentimento romantico e per il Partini all’adesione al Purismo con l’arrivo nel 1851 del nuovo direttore dell’Istituto di Belle Arti di Siena Luigi Mussini (1813-1888) ed al culto delle “glorie” patrie sempre presente a Siena ed accentuato dal nuovo interesse che la città era andata assumendo negli itinerari

¹³⁶ D. Calabi, *Le tante tessere di un mosaico biografico*, in *Camillo Boito: un protagonista dell’ottocento italiano* / a cura di Guido Zucconi e Tiziana Serena, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2002, p. 16- 17. Cfr. R. Tamborrino *Boito, Viollet-le-Duc e il ‘metodo storico’*, in *Camillo Boito : un protagonista dell’Ottocento italiano ... cit.*, pp. 27-28: «Il rapporto tra arte e scienza del costruire in Boito non appare sempre altrettanto inscindibile: a prevalere resta sempre la propensione artistica. L’Architettura è “ragionevole e necessaria”, nel senso che si adatta alla vita quotidiana, vi riconosce “un’ossatura logica, davvero dipendente, più razionale che artistica” che è “la parte organica” dell’architettura. Ma poi vi concorrono molti altri fattori “più civili, estetici, ideali che non scientifici”, che costituiscono “la parte simbolica” dell’architettura. La ragione di Viollet-le-Duc è sempre tecnica. Analoga è invece la concezione della storia. I temi sostenuti da Boito e Viollet-le-Duc hanno infatti sottinteso la stessa idea ottocentesca di una storia didascalica, di una storia delle civiltà all’interno della quale la storia architettonica costituisce l’elemento con la vocazione a trasmettere, sotto forma di rappresentazione al vero, lo svolgimento del corso evolutivo. Una concezione che gli architetti condividono con le commissioni di salvaguardia da cui ricevono gli incarichi e di cui diventano gli interpreti e portavoce emblematici».

artistici del tempo. Giulio Rossi è da considerare il precursore della corrente neogotica. Fra il 1852 e il 1854 esegue la prima esplicita opera neogotica a Siena, intervenendo sull'antico palazzo Pecci, oggi del Capitano, dove ridefinisce la facciata, il vestibolo e la galleria interna. È un'opera molto suggestiva ed unitaria, dove ogni elemento dalla decorazione agli infissi è studiato con cura ed attenzione. Il movimento purista in architettura in quegli anni era un fenomeno esclusivamente locale. Pietro Selvatico, già verso la fine degli anni Cinquanta, riconosceva implicitamente che il movimento purista era già "storia". Tuttavia negli anni Settanta Mussini si impegnava attivamente in una riproposta della linea purista.

Gli edifici costruiti nel gusto neo-medievale nel nord e nel centro d'Italia erano molto diversi stilisticamente. Nel mezzogiorno esistevano pochi esempi di ricostruzione degli edifici medievali o di costruzione in stile neomedievale. Tuttavia tra loro ce ne sono alcuni molto importanti, sicuramente conosciuti dal principe. È necessario ricordare la facciata del duomo ad Amalfi, ricostruita da Enrico Alvino (1810-1876), Luigi Della Corte e Guglielmo Raimondi negli anni 1875-1895 in stile arabo-normanno al posto di quella barocca crollata nel 1861. A Napoli l'Alvino progettò la facciata neogotica del Duomo (1877-1905) immaginando quella originale, distrutta dal terremoto del 1349, poi costruita con modifiche dopo la sua morte da Giuseppe Pisani (1826-1913). Possiamo ricordare anche altri esempi primari dell'architettura straniera di revival gotico a Napoli: la chiesa luterana e la chiesa anglicana, consacrate rispettivamente nel 1864 e nel 1865. La costruzione di queste chiese divenne possibile grazie alla concessione di Giuseppe Garibaldi nel 1860.

Nell'ACL e nella biblioteca del Castello di Lauro sono conservati alcuni libri e anche un listino dei libri che si trovavano nella biblioteca molti anni prima¹³⁷. Dunque ai tempi di don Filippo Massimo Lancellotti nella biblioteca

¹³⁷ Si può ipotizzare che il listino fosse stato scritto nel 1925. Secondo la comunicazione orale di P. Moschiano l'elenco fu composto con lo scopo di dividere i libri tra gli eredi. Cfr. «Descrizione e stima della mobilia e degli oggetti d'arte compresi nella eredità dell'eccellentissimo principe don Filippo Lancellotti esistenti nei palazzi di Roma, Lauro e Portici, fatta dal com. Alfredo Barsanti per incarico ricevuto, con atto 25 gennaio 1925, dal

c'erano pochi libri sulla storia dell'arte e dell'architettura; tra quelli si possono indicare i libri: Eduardo Mella *Elementi dell'architettura romana-bizantina detta lombarda*, pubblicato nel 1885 e un libro sull'architettura di Camillo Boito. Accanto a questi è importante anche nominare le fotografie con gli edifici medievali e le fabbriche moderne nel gusto neogotico in Toscana e nel Borgo Medievale a Torino.

Negli anni dopo l'Unità d'Italia il gusto medievale aveva l'appoggio della nuova dinastia di Savoia come il nuovo stile dell'Italia Unità. Questa idea è stata chiaramente dichiarata da Camillo Boito nel manifesto *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, incluso nella prima edizione dell'*Architettura del Medio Evo in Italia* del 1880. Don Filippo Massimo Lancellotti era uno dei più convinti clericali, in lotta contro il potere dei Savoia a Roma. Perciò il libro di Camillo Boito nella sua biblioteca non è uno di quelli che ci si può aspettare di trovare.

Il libro di Eduardo Mella, dal punto di vista delle caratteristiche stilistiche degli esempi illustrati; non è pienamente confacente al gusto personale di don Filippo Massimo Lancellotti. Mella accentuò gli ornamenti e la ricca decorazione dell'architettura medievale. Sebbene il libro non fosse molto utile per la progettazione e l'ornamentazione delle costruzioni del castello di Lauro, il libro di Mella poteva esser molto importante per il principe come opera di un collaboratore politico. Edoardo Arborio Mella formalmente non si considerava un professionista: svolgeva la sua attività sempre gratuitamente e, di regola, in favore degli edifici religiosi, riferendo il suo lavoro al suo impegno di cattolico. Non aveva nessun titolo accademico, aveva imparato il mestiere da suo padre, dilettante di architettura di ottimo livello, secondo una tradizione abbastanza diffusa presso la nobiltà piemontese. Edoardo Arborio Mella visitò Roma e Napoli. Nei suoi libri Mella, secondo l'opinione dei contemporanei, «stabilì quei canoni certi e precisi per lo stile archiacuto, come il Barozzi lo aveva fatto per lo

stile greco e romano»¹³⁸. I manuali, scritti da lui, sono dei veri e propri trattati teorici sullo stile gotico relativamente a proporzioni, modanature, figure tipiche dello stile gotico. L'autore voleva trovare delle teorie e delle regole proprie per ogni suo dettaglio. Il riferimento di Mella è essenzialmente alla tradizione di studi tedeschi. L'unico testo non tedesco citato è la traduzione francese dei *Principi dell'architettura ogivale* di August Welby Pugin del 1845¹³⁹.

Sicuramente erano molto vicini a don Filippo Massimo Lancellotti anche le idee dell'inglese Augustus Welby Pugin (1812-1852) che progettò molte chiese cattoliche dell'epoca in Inghilterra e considerava l'architettura gotica come la vera forma dell'architettura cristiana. A lui si deve una concezione dello stile mai formulata fino ad allora: l'idea di stile come alcunché di organicamente connesso con società, come qualcosa che fatalmente si sprigiona da un certo modo di vivere. Per Pugin si viene a creare così un rapporto organico tra architettura e società, laddove l'architettura neogotica non può darsi se non come espressione cristiana dello spirito comunitario del medioevo.

Anche la decorazione semplice e poco elaborata della fa pensare che il principe conoscesse le idee di Pugin. Questi nel *Glossary of Ecclesiastical Ornament and Costume*, pubblicato a Londra nel 1844 e 1868 aveva scritto: «l'ornamento è spesso inteso come mero arricchimento, come dettaglio senza significato, dettato dalla sola regola del capriccio e della sfrenata fantasia»¹⁴⁰. Nell'altro libro annuncia idee ancora più moderne: «Tutto procede dalla falsa nozione di mascherare invece che abbellire gli articoli di abilità. Quanti oggetti di uso ordinario sono resi ridicoli e mostruosi semplicemente perché l'artista, invece di cercare la forma più conveniente e poi decorarla, ha inventato qualche stravaganza per nascondere il vero proposito cui l'oggetto serve»¹⁴¹. Tuttavia

¹³⁸ N. T. Gallucci, *Della vita e delle opere del conte Edoardo Arborio Mella*, in «La rassegna italiana», 1885, p. 11.

¹³⁹ A. W. Pugin, *The true principles of pointed, or Christian architecture and an Apology for the revival of Christian architecture*, London 1841; A. W. Pugin, *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne*, Bruxelles 1845.

¹⁴⁰ Cit. da: C. Paolini, A. Ponte, O. Selvafolta, *Il bello "ritrovato". Gusto, ambienti, mobili dell'ottocento*, Istituto geografico DeAgostini, Novara 1990, p. 320.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 320.

queste idee non corrispondevano alle opere disegnate e realizzate da A. W. Pugin che erano spesso riempite da elementi decorativi con ricca ornamentazione. Si può vedere qualche somiglianza tra gli ornamenti dei capitelli medievali pubblicati dal padre di Augustus Welby Pugin, Augustus Charles Pugin (1762-1832) e quelli dei capitelli eseguiti davanti all'ingresso alla guardiola nel castello di Lauro, anche se gli esempi non sono stati copiati. L'interesse per le teorie artistiche e la pratica architettonica della famiglia Pugin può esser spiegata non solamente con la somiglianza della posizione religiosa. Nell'ACL del castello di Lauro sono state conservate le fotografie del castello di Vincigliata ricostruito dall'inglese John Temple Leader pochi anni prima dell'inizio dei lavori nel castello di Lauro. Il castello era aperto al pubblico e il padrone amava mostrare il castello ristrutturato come una guida¹⁴². Nella seconda metà dell'Ottocento la creazione di John Temple Leader diventò un simbolo sia della nuova architettura sia della collaborazione internazionale. Nel 1883 il giornale «L'Italia» dedicò due articoli al castello di Vincigliata sottolineando l'importanza della nuova esperienza ricevuta dagli artigiani fiorentini che erano riusciti ad entrare nella scena internazionale. L'autore, Cesare Carraresi, ammirò l'equilibrio raggiunto tra lo stile neorinascimentale e quello neogotico, tra gli oggetti antichi e quelli creati dagli artigiani nel gusto dei tempi passati, descrisse diverse camere e i rispettivi arredamenti tra i quali non c'erano solo i mobili, ma anche la maiolica, le vetrate, le armi, gli oggetti di pietra e gli affreschi sulle volte¹⁴³. Nel 1888 e nel 1893 la regina d'Inghilterra Vittoria visitò il castello di Vincigliata¹⁴⁴.

Tra le molte fotografie di diversi edifici in stile gotico e neogotico nello studio ci sono due grandi cicli, probabilmente usati come campioni per il progetto delle torri del castello di Lauro. La grande collezione di fotografie del

¹⁴² *Dictionary of National Biography*, V. II. Oxford University press, Oxford 2001 (facsimile di 1912), p. 432.

¹⁴³ O. Selvafolta, *The legacy of the Renaissance in the Nineteenth-century architecture and applied art periodicals*, in: *Reviving the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 56.

¹⁴⁴ Cfr. «La firma della regina Vittoria nel libro dei visitatori è datata del 15 aprile 1888», in *Dictionary of National Biography* ... cit. p. 432; K. Campbell *Paradise of exiles. The Anglo-American gardens in Florence*, Frances Lincoln Ltd, London 2009, p. 42: Sulla prima pagina di «Illustrated London News» è stata stampata un'incisione rappresentante la regina d'Inghilterra Vittoria nel giardino del castello.

castello del barone Bettino Ricasoli (1809-1880) è un fatto molto curioso. Sicuramente, don Filippo Massimo Lancellotti e Bettino Ricasoli erano rivali e nemici nel campo politico. Tuttavia nell'ACL del castello di Lauro è stata conservata la corrispondenza privata, da cui si desume che nel 1860, anno dell'annessione della Toscana al Regno d'Italia, don Filippo Massimo Lancellotti, ancora molto giovane - aveva solo 17 anni - si trovava a Firenze e, probabilmente, partecipava alla vita politica¹⁴⁵. Negli stessi anni il suo interesse per la storia medievale divenne evidente¹⁴⁶. Proprio in quell'anno il barone Ricasoli emergeva come la persona più importante in Toscana, in quanto aveva organizzato il voto e il plebiscito per l'annessione. L'architetto nei primi anni della ricostruzione era Pietro Marchetti (1834-1881) che, dopo tre anni passati a Roma, tornò a Siena e instaurò un rapporto di profonda amicizia con il barone Bettino Ricasoli per il quale fra il 1862 e il 1879 realizzò il cassero con le torri minori, il palazzo padronale, la cappella e le cantine del castello di Brolio. L'opera è emblematica dello stile di Marchetti: cornici, balaustre traforate, torrini angolari divergono decisamente dal neogotico purista del Partini. Nelle fotografie conservate nel castello di Lauro è indicato il nome dell'architetto Marchetti: questo fatto significa che le immagini sono state riprese prima del 1880, quando nel castello di Brolio cominciò a lavorare come architetto Giuseppe Partini (1842-1895). Tuttavia il castello di Brolio nelle fotografie conservate nel castello di Lauro è presentato in modo abbastanza semplice, senza troppi dettagli decorativi e ornamentali, secondo un gusto non troppo lontano del purismo senese. Anche le altre persone che lavoravano nel castello di Brolio avevano un collegamento con Roma. Il pittore Pietro Aldi (1852-1888) nel 1872 su commissione esegue i primi lavori a fresco nel castello Ricasoli a Brolio, illustrando in nicchie ogivali su sfondo dorato dei guerrieri. Benché ventenne, Aldi con queste opere dimostra di possedere già una notevole maturità

¹⁴⁵ Don Filippo Massimo Lancellotti scrisse alla sorella che fece fare per lui un'uniforme. Vedi I Appendice (Documenti), 38.

¹⁴⁶ Vedi I Appendice (Documenti), 39.

tecnico-artistica. Lo sfondo dorato usato nella pittura murale si trova anche nell'abside della cappella di Lauro. Dal 1874 lo troviamo spesso a Roma. Nel 1878 si presentò all'Esposizione Romana di Piazza del Popolo con il quadro: *Buoso da Doara*, ottenendo un grande successo tanto che l'artista, in seguito, ne farà numerose copie. Nel 1882 eseguì *Le ultime ore della libertà senese* e *La morte di Isabella Orsini*, esposti alla Mostra Internazionale di Roma nel 1883. Il mosaicista Augusto Castellani (1829-1914), proveniente da Roma, eseguì mosaici nelle cuspidi del Duomo di Siena (1877-1878) e nella Cappella del Castello di Brolio (1888). Nel «Messaggiere della settimana» di Siena nel 1878 fu annunciato: «Il Franchi presenta in anteprima alla stampa il disegno ad olio che verrà tradotto in mosaico per la cappella del castello di Brolio intitolato “La donna adultera” e sembra ispirato ad un analogo quadro di Tiziano»¹⁴⁷ e nel 1879: «Nei giorni 22-30 giugno e 1-2 luglio nell'Istituto di Belle Arti viene esposto un dipinto di Alessandro Franchi, eseguito per il barone Ricasoli per esser tradotto in mosaico. Il dipinto rappresenta la predicazione di Gesù dal monte»¹⁴⁸. L'interesse di don Filippo Massimo Lancellotti verso l'arte del mosaico si data a partire dal 1882. Giuseppe Partini nel 1880 proseguì gli studi a Roma e nel 1883 partecipò al concorso internazionale per il monumento a Vittorio Emanuele II a Roma. Nel 1881 – 1886 Giuseppe Partini ricostruì il castello di Torre Alfina presso Orvieto, il ruvido rivestimento delle mura somiglia a quello delle torri del castello di Lauro.



Giuseppe Partini
Castello di Torre Alfina, 1881-1886



Castello di Lauro, le torri, 1885-1886

¹⁴⁷ «Messaggiere della settimana», 28 giugno 1878.

¹⁴⁸ «Messaggiere della settimana», 22 giugno 1879.

Un lavoro di Giuseppe Partini eseguito tra il 1883 e il 1894 aveva ridefinito completamente l'interno della chiesa di San Francesco a Siena e aveva realizzato il grande occhio al centro della facciata. Questo fatto coincide con i dati della realizzazione del rosone sulla facciata della cappella del castello di Lauro. Un'altra coincidenza è il nuovo progetto della facciata della stessa chiesa di San Francesco proposto nel 1903 dagli architetti Vittorio Mariani (1859-1946) e Gaetano Ceccherelli (1872-1919), che era frutto dello studio delle facciate delle altre chiese tardo-gotiche senesi e prevedeva un rivestimento in laterizio, una fascia alla base in travertino, un nuovo portale con sculture in marmo ed una cornice in marmo attorno all'occhio. Precisamente negli stessi anni è stato modificato il portale della cappella del castello di Lauro: intorno al 1902 il portale è stato decorato con una lapide e durante il primo decennio del Novecento il muro esterno è stato rivestito in laterizio. I lavori eseguiti secondo il progetto di Mariani e Ceccherelli furono terminati solamente nel 1913, quando i lavori nel castello di Lauro erano già finiti .



Basilica di San Francesco
Siena



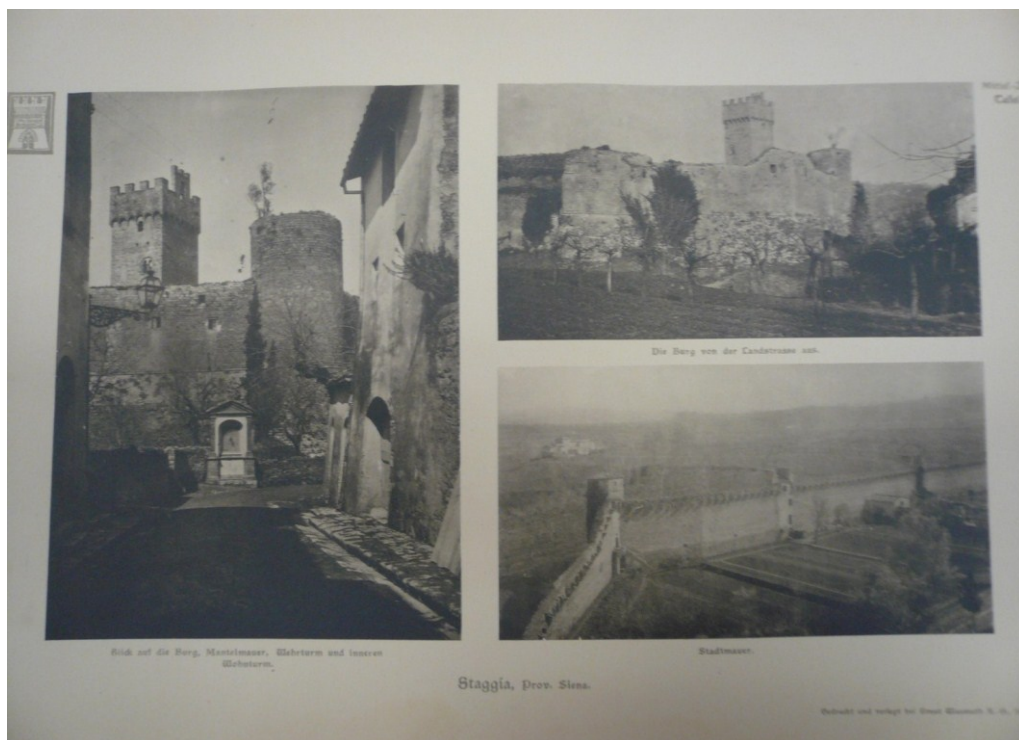
Cappella
Castello di Lauro

Una delle prime opere di Giuseppe Partini, il castello Belcaro a Siena, doveva esser nota al principe Lancellotti perché era la mèta di escursioni di illustri personaggi che visitavano Siena, fra i quali c'erano il poeta lirico tedesco conte August von Platen-Hallermünde, Ferdinando III, Leopoldo II. Nel 1865 i

due fratelli Celso e Domenico Camaiori, nuovi proprietari, avevano dato inizio ai lavori. Il portone d'ingresso e il primo cortile detto Ridotto furono rinnovati in stile medievale, nel secondo cortile dominava il Rinascimento. I lavori furono finiti nel 1870.

Il rinnovamento del castello di Lauro durò molti decenni e, certamente, la moda dello stile neomedievale cambiò in questi anni. Apparvero altri architetti, tra cui i più attivi nel campo dell'architettura neomedievale furono Luca Beltrami (1854-1933) e Alfredo D'Andrade (1839-1915). Sicuramente, don Filippo Massimo Lancellotti doveva interessarsi di più dell'attività di Beltrami. Nel 1886 Beltrami pubblicò il libro *Il castello di Milano sotto il dominio degli Sforza MCCCL-MDXXXV* e negli anni seguenti conduceva i lavori del castello Sforzesco. Il suo credo professionale fu pronunciato in questo libro: «Chiunque vorrà studiare e approfondire la questione del Castello, vi troverà dei dati storici spogli da qualsiasi asserzione o conclusione men che fondata, e delle dimostrazioni grafiche basate direttamente sulle ricerche e deduzioni di fatto e sulle risultanze accertate dei documenti»¹⁴⁹. Lui svolgeva i lavori anche a Mantova, nella rocca di Soncino, a Trezzo d'Adda. Luca Beltrami era fondatore della metodologia che abbina a ogni restauro una scrupolosa indagine storica e archivistica. La forma dei beccatelli delle torri del castello di Lauro somiglia molto a quelli del castello Sforzesco, nonostante che il principe abbia scelto i merli guelfi a forma di parallelepipedo in segno della sua posizione politica intransigente. È notevole, che nelle fotografie, riprese dall'architetto e restauratore tedesco Bodo Ebhardt (1865-1945) durante i suoi viaggi a cavallo tra Ottocento e Novecento e pubblicati nei libri «Die Burgen Italiens», i beccatelli non erano la caratteristica specifica dei castelli antichi in rovina.

¹⁴⁹ Cit. da: C. Di Biase, *Luca Beltrami e il progetto per il castello Sforzesco di Milano*, in: *Luca Beltrami e il restauro dei castelli, 1893-1993. Nel centenario dell'acquisizione del castello da parte del Comune. Atti del seminario, Milano 11 dicembre 1993. Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco*, a cura della Sezione Lombardia dell'Istituto Italiano dei Castelli, Istituto Italiano dei Castelli, Roma 1997, p.43.



Bodo Ebhardt
Il borgo a Staggia, provincia di Siena

Bodo Ebhardt si interessava soprattutto dei castelli ancora non rinnovati e non ricostruiti; tuttavia non poteva non fare le fotografie dei castelli più famosi anche se fossero stati già ricostruiti. Uno di pochi edifici rinnovati pubblicati da Bodo Ebhardt è stato il Castello Sforzesco a Milano. La bellezza, la precisione della forma dei nuovissimi beccatelli subito attirava l'attenzione: sicuramente in quegli anni dovevano sembrare straordinari e discutibili.

Anche D'Andrade studiava l'edificio con attenzione e cura; era appassionato dei materiali, della fattura, delle finiture, della luce e dei colori, tuttavia il risultato era meno filologico, l'edificio era più romantico, rivitalizzato e rinnovato secondo la volontà e la fantasia dell'architetto. D'Andrade non si atteneva con filologico scrupolo al documento, accostava tranquillamente la sua creazione a quella preesistente; in quanto la sua concezione seguiva le idee di Viollet-le-Duc. Il suo studio del monumento da restaurare era in gran parte affidato al disegno, spesso fittamente annotato. Nell'opera fortificata medievale quest'atteggiamento trovava il miglior campo d'azione. L'immensa, instancabile

opera di D'Andrade è in maggior parte focalizzata proprio sui castelli del Piemonte e della Liguria (a Pavone Canavese, a Verrès, a Fénis, a Malgrà, a Molare, a Montalto Dora). I restauri di queste opere sono spesso disinvolti. Divenne Sovrintendente alle Belle Arti di Liguria e Piemonte e diresse tutti i restauri di chiese e castelli effettuati sino al 1915 in queste regioni. Probabilmente la sua opera più famosa è la costruzione del Borgo Medievale di Torino, al Parco del Valentino, in seno all'Esposizione generale italiana del 1884 dove l'architetto ricreò un piccolo nucleo urbano medievale. Si può ipotizzare che don Filippo Massimo Lancellotti sia stato affascinato dalla possibilità di ricostruire in stile medievale il suo castello negli anni in cui stava preparando il progetto delle torri: una prova che abbia guardato gli esempi piemontesi ci viene fornita da una fotografia conservata nell'ACL rappresentante l'affresco tardo medievale con il soggetto della *Fontana della giovinezza* dal castello della Manta presso Saluzzo in Piemonte riprodotto nel Borgo Medievale a Torino. Nelle torri del castello di Lauro sono rimaste le pareti e le volte senza decorazione, ma si può immaginare che secondo la moda d'epoca dovevano essere abbellite con ornamenti colorati.

Nonostante la differenza così significativa nei metodi e nei risultati dei lavori di Beltrami e di D'Andrade, nella loro attività ci sono molte convergenze. Quella più evidente è l'accuratezza dell'analisi che ambedue effettuavano sul monumento da restaurare, tipica dell'orientamento scientifico positivistico ottocentesco. Un altro punto di contatto è l'approdo alla ricostruzione delle parti del monumento perdute.

Negli anni seguenti il critico e teorico più influente divenne Alfredo Melani che introdusse la moda dello stile liberty in Italia. Melani rinuncia alla prassi degli ultimi decenni e a cavallo fra Ottocento e Novecento nel *Manuale di architettura italiana antica e moderna* dichiarò: «Le opere di architettura moderna o sono fredde composizioni da scolari diligenti, o sono opere di speculazione, anche quando ostentano maestà, composte in fretta, affastellando

motivi senza logica, senza nulla che si riferisce al nobile dominio dell'arte»¹⁵⁰. In realtà anche Melani aveva fatto progetti in stile neomedievale nei primi anni della sua carriera, orientandosi a completare gli edifici antichi secondo la sua fantasia; tuttavia negli anni seguenti avrebbe nascosto queste circostanze. Nella poetica melaniana si può notare anche un esplicito riferimento ai principi sul restauro espressi da William Morris (1834-1896) nel *Manifesto* del 1887 della Society for the Protection of Ancient Buildings. Nel *Manifesto* Morris aveva asserito che l'interesse e l'amore per le antiche fabbriche, sviluppatasi negli ultimi cinquant'anni, avevano in realtà operato per la loro distruzione ben più di quanto non avessero fatto i precedenti secoli con le rivoluzioni, le violenze e le offese. La nascita del restauro era, quindi, attribuibile alla mancanza di fantasia e di creatività degli architetti moderni. Queste idee erano molto vicine a quelle del suo amico, l'autore di *The Seven Lamps of Architecture*, John Ruskin (1819-1900). Ruskin aveva posto l'architettura su una base estetica, sostenendo il valore puramente figurativa dell'architettura e insistendo sull'importanza della decorazione rispetto alle strutture architettoniche. John Ruskin è noto per la sua posizione molto particolare nei confronti del restauro architettonico. La sua concezione di restauro, definito "restauro romantico", ritiene immorale l'intervento di restauro, comunemente praticato nella sua epoca, inteso come sostituzione della copia all'originale. Egli sostiene dunque la necessità innanzitutto di conservare l'esistente, ammettendo quegli interventi di comune manutenzione, ma anche di puntellamento, utili a prolungare il più possibile la vita dell'architettura antica, alla quale va riconosciuto anche il diritto, quando sarà giunto il momento, di morire.

A Roma alla fine dell'Ottocento era possibile fare la conoscenza dell'arte dei preraffaelliti e del movimento Arts and Crafts, seguaci delle idee di John Ruskin: nel 1872-1876 su progetto di George Edmund Street fu costruito il primo tempio non cattolico a Roma, S. Paolo entro le Mura. Sicuramente, i

¹⁵⁰ A. Melani, *Manuale di architettura*, U. Hoepli, Milano 1903, p. 39.

mosaici su cartoni di Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) eseguiti nel 1885-1894 dovettero attirare l'attenzione di don Filippo Massimo Lancellotti. Nonostante questo esempio straordinario dell'architettura moderna, la maggior parte delle chiese in stile neomedievale continuavano ad essere costruite secondo un'impostazione eclettica. Come esempio della diffusione di questo gusto può servire la chiesa di San Giuseppe in via Nomentana, costruita da Carlo Busiri Vici nel 1902-1905. L'abside della chiesa fu dipinta dal pittore Eugenio Cisterna nel 1909; l'affresco imitava un mosaico in stile neobizantino e stilisticamente era molto vicino alla decorazione dell'abside e dell'arco della cappella di Lauro.

Secondo Alfredo Melani, non ha senso dedicarsi con tutte le proprie forze al restauro, quando non si ha il coraggio necessario per affrontare un intervento di progettazione *ex novo*, utilizzando un linguaggio autenticamente moderno. Intervenire su un monumento già esistente, e parlare la lingua d'altri tempi, imitando lo stile usato dal primitivo artefice, è molto più semplice, ma estremamente dannoso, perché si rischia di snaturare un'opera consegnataci dalla storia, e che nulla, comunque, potrà restituirci nella sua integrità. Nella terza edizione del *Manuale di architettura italiana antica e moderna* Melani scrisse: «I monumenti antichi non si debbono né si possano toccare; destinati alla conservazione, bisogna consolidarli perché restino quelli che sono all'epoca del loro decreto che ne infutura la esistenza. Gli edifici antichi non si prestano agli usi attuali. Ogni età ha i suoi bisogni quindi i suoi propri edifici, e il costringere un monumento antico a servire agli usi presenti equivale all'impossibilità di ringiovanire un vecchio»¹⁵¹.

È chiaro che don Filippo Massimo Lancellotti non poteva accettare questo cambio di gusti, questa rinuncia a tutte le opere della sua vita. Le idee di Melani non portarono nessuna novità nel castello di Lauro. Il principe rimase fedele al suo gusto di gioventù e continuò a ricostruire il castello in stile neomedievale.

¹⁵¹ A. Melani, *Manuale ... cit.* p. 488.

Neanche nelle vetrate della cappella, cambiate nel 1910, si può notare traccia del nuovo stile.

6. I progetti nel gusto neomedievale: la costruzione delle torri

L'interesse di don Filippo Massimo Lancellotti per l'architettura medievale si sviluppò verso gli anni Ottanta. Prima di quel tempo il gusto era evidentemente teso verso il solenne e pomposo neobarocco, stile con cui vennero decorate le camere aperte agli ospiti nel 1872. Nonostante questa chiara tendenza, già dall'inizio furono ordinate le vetrate come un simbolo del glorioso passato del castello, come immagine tipica del Medioevo.

La biblioteca e la cappella sono stati i primi settori del castello improntati al gusto neomedievale. Queste costruzioni sono collegate molto strettamente con gli approcci e i metodi tipici dello storicismo e non presentano i problemi che caratterizzano il revival. Nella biblioteca la decorazione doveva corrispondere in modo vago e impreciso alle fantasie del Novecento sul Medioevo in generale. Nella cappella si può notare il tentativo di creare un edificio vecchio come se fosse conservato davvero dai tempi antichi. Tuttavia si generò confusione tra gli stili neomedievali e quelli classicheggianti anche nella stessa opera, anche per effetto dell'introduzione della storia familiare moderna in alcune parti ideate come antiche rovine, in ossequio al mito dell'antichità.

Il ruolo principale di don Filippo Massimo Lancellotti nell'ideazione della ricostruzione del castello viene confermato dalle lettere degli anni Settanta dell'Ottocento conservate nell'ACL¹⁵². Si può supporre che proprio la sua opinione fosse determinante anche durante tutte le altre tappe del rinnovamento del castello.

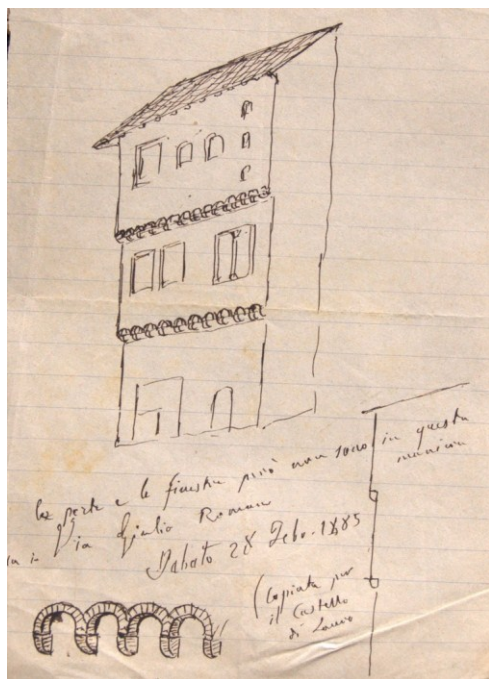
Don Filippo Massimo Lancellotti non era interessato all'architettura di un preciso periodo storico o di qualche località, lui si basava sull'immagine già esistente nella sua mente, formatosi, probabilmente, sulle opere antiche della sua collezione che il principe decise di usare per l'abbellimento del castello.

Sebbene che il principe avesse studiato soprattutto campioni in stile gotico, lui personalmente dava la preferenza allo stile romanico. Perciò sul territorio del

¹⁵² Vedi I Appendice (Documenti), 40.

castello si possono trovare solamente rari esempi in stile neogotico, sempre inseriti nelle mura più antiche con lo scopo di accentuare l'antichità del castello e l'attività della sua vita culturale, politica e sociale in tutte le epoche storiche.

Come fonti delle forme e dei motivi strutturali o decorativi il principe ha utilizzato le fotografie di castelli antichi da poco ristrutturati, le opere visitate durante i suoi viaggi¹⁵³ e i disegni sia fatti personalmente, sia ordinati. Per esempio, nell'ACL è conservato il disegno di una casa¹⁵⁴, eseguito il 28 febbraio 1885, con il commento «copiato per il castello di Lauro». Separatamente venne disegnato l'elemento decorativo del mattone e venne indicato che «le porte e finestre però non sono in questa maniera». Le arcate del chiostro e gli archetti pensili del passaggio tra le mura e le torri sono configurati in modo simile ed hanno lo stesso ritmo e proporzioni.



Casa, via Giulio Romano
ACL



Chiostro, Lauro
Fotografia attuale



Passaggio, Lauro
Fotografia attuale

Nella biblioteca è poi conservato il libro *Elementi dell'architettura romano-bizantina detta lombarda esposti* da Edoardo Mella, stampato nel 1885. Nel libro sono raccolti vari disegni illustrativi di elementi architettonici degli edifici medievali; soprattutto molte sono le immagini dei protiri delle chiese.

¹⁵³ P. Moschiano, *Castello di Lauro ... cit.*, p. 56.

¹⁵⁴ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 20.

Nonostante che la cappella sia stata consacrata nel 1882, i lavori della facciata continuarono per i successivi trent'anni.

Nel libro di Edoardo Mella si ponevo l'accento sulla diversità e complessità degli ornamenti e degli elementi decorativi.

Sebbene il libro di Mella sia presente nella biblioteca privata del principe tra i pochissimi libri sull'arte e sull'architettura, l'aspetto decorativo dell'architettura in stile neomedievale non attirò in modo particolare l'attenzione di don Filippo Massimo Lancellotti che cercava sempre forme più semplici e severe. Spesso i dettagli scelti per il castello hanno delle forme semplificate fino all'estremo, recando un orientamento che divergeva dal gusto neomedievale più diffuso. Si può supporre che in questo modo il principe volesse sottolineare l'antichità degli edifici che avevano superato molti eventi storici, compose le guerre, e che vennero fatti risorgere dai ruderi però senza riuscire a salvare i dettagli decorativi troppo fini e fragili per sopravvivere a questi avvenimenti.

L'unica data precisa della costruzione dei fabbricati in stile neomedievale che ci è prevenuta è il 1909, indicata sulla bandiera del campanile della cappella. Entro questa data tutte le altre costruzioni in stile neomedievale sono state compiute.

Oggi il panorama di Lauro è caratterizzato dalle due torri del castello. Tuttavia le torri vennero costruite solamente durante il rinnovamento del castello grazie al desiderio e alla partecipazione attiva di don Filippo Massimo Lancellotti. Come si vede con evidenza nella foto del plastico del castello di Lauro preparato nel 1870 secondo la volontà del principe, per studiare le condizioni della fabbrica, di torri antiche non compare nessuna traccia nel castello.



Il plastico del castello di Lauro
Fotografia dell'epoca, ACL

La data di inizio dei lavori di ristrutturazione in base al progetto e la data della costruzione delle torri non sono chiare, ma possiamo desumerli da vari indizi. Nel programma del concerto organizzato dal principe don Filippo Massimo Lancellotti nel 1878 il castello è disegnato senza le torri.

In una fotografia di Giorgio Sommer, che aveva lo studio a Largo Vittoria a Napoli, si vede la prigione ancora esistente al posto delle torri, mentre la facciata della cappella è già finita. Secondo i documenti, conservati nell'ACL, Giorgio Sommer lavorò nel castello nel 1882 e dopo il 1910.



La cappella e la prigione, Castello di Lauro
Fotografia di Giorgio Sommer, ACL

Tuttavia il portale della cappella non è uguale a quello d'oggi, in quanto non c'è neanche il rosone. Perciò si può accertare che la fotografia è stata sviluppata prima del 1902. In un'altra fotografia, fatta da uno dei fotografi dello studio dei Fratelli D'Alessandri di Roma, venne raffigurata la cappella nel periodo di

rinnovamento del portale: si vede infatti la finestra sopra il portale che è stata già sostituita dal rosone. Perciò si può datare la fotografia al 1902 oppure un poco prima. Questa fotografia è molto importante perché non solo permette di seguire le tappe della ristrutturazione della cappella ma anche di vedere per la prima volta le torri già compiute. Dunque si può concludere che le torri erano certamente già compiute nel 1902¹⁵⁵.



La cappella e le torri, Castello di Lauro
Fotografia dello studio dei Fratelli D'Alessandri di Roma, ACL

In un'altra fotografia di anonimo dove sono rappresentati i membri della famiglia Lancellotti le torri appaiono già costruite, ma la facciata della cappella documenta una fase successiva nel processo di abbellimento: appare senza rivestimento e senza colonne, ma con il portale attuale. Cioè permette di datare la fotografia dopo il 1902. Inoltre le mura delle torri sono coperte da vegetazione rigogliosa che non esisteva nella fotografia precedente, perciò si può supporre che siano passati alcuni anni tra gli scatti delle due fotografie.

¹⁵⁵ Non esistono i documenti sulla data precisa dell'edificazione delle torri. Si può presumere che sono state costruite fra il 1885 e il 1886 come si evince dai documenti indiziari.



Cappella e le torri, Castello di Lauro
Fotografia dell'epoca, ACL

Nell'ACL sono conservati i disegni di diversi castelli raccolti con cura; probabilmente i disegni sono stati eseguiti personalmente dal principe e dovettero servire come possibili progetti o, più probabilmente, costituivano degli schizzi eseguiti durante i viaggi. Si può provare a mettere in relazione i disegni con alcuni castelli veri, grazie alle cartelle presenti nella biblioteca di castello di Lauro e denominate «Per il restauro del castello», dove vennero raccolte le fotografie di diversi edifici, castelli e chiese medievali. Tra queste fotografie si trova una grande raccolta di immagini del castello di Vincigliata nei dintorni di Firenze e del castello di Brolio presso Siena, proprietà del barone Bettino Ricasoli¹⁵⁶.

Uno dei disegni riguarda uno dei primi progetti delle torri e delle porte¹⁵⁷. Sulla pianta sono designate le torri tonde, come su una fotografia di un cartello non individuato presente nell'ACL; tuttavia le torri non sono l'elemento principale dei bozzetti: don Filippo Massimo Lancellotti stava cercando di stabilire la posizione dei due portoni dell'edificio. L'aggregazione del portone in un modo un poco artificioso, la sproporzione tra l'edificio principale e il portone, la presenza di due torri alte e di una terza torre appena rialzata sopra il

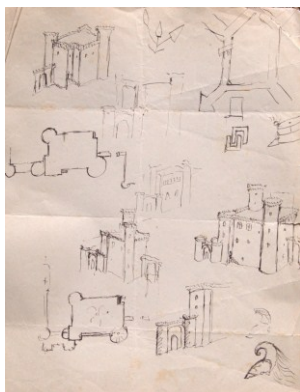
¹⁵⁶ Bettino Ricasoli morì a Brolio nel 1880.

¹⁵⁷ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 22.

tetto del fabbricato somigliano di più al cassero del castello di Brolio come è rappresentato nelle fotografie dalla biblioteca.



Castello, Brolio
Fotografia dell'epoca, ACL



Progetti, Lauro
ACL



Castello
Fotografia dell'epoca, ACL

A Brolio il palazzo padronale era stato eretto nel 1860 in stile neogotico senese dall'architetto Pietro Marchetti e dall'architetto Giuseppe Partini. Le nuove costruzioni erano state eseguite in laterizio, cosa che rendeva abbastanza facile distinguere l'intervento ottocentesco dai resti medievali costruiti in pietra¹⁵⁸. L'ipotesi che l'autore dei disegni conservati nel castello di Lauro fosse don Filippo Massimo Lancellotti è suffragata dal fatto che non compare mai la firma di un architetto; non si tratterebbe di un caso isolato, dal momento che ci è giunta notizia che, ad esempio, anche Bettino Ricasoli insieme con suo fratello Vincenzo, botanico, disegnarono il parco¹⁵⁹ del castello di Brolio.

Nelle fotografie presenti nell'ACL è rappresentata la parte antica del fabbricato di Brolio tuttavia «con alcune parti ampliato con la direzione dell'architetto senese professore Pietro Marchetti»¹⁶⁰. Pare molto notevole il fatto che l'architetto Pietro Marchetti aveva decorato la villa già Piccolomini a Frascati comprata nel 1866 da Elisabetta Aldobrandini¹⁶¹, moglie del principe. Almeno un elemento architettonico è stato copiato direttamente dalle fotografie del castello di Brolio ed è stato riportato nel castello di Lauro: il beccatello della

¹⁵⁸ M. Pozzana *I giardini di Firenze e della Toscana*. 2001, p. 170.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 171.

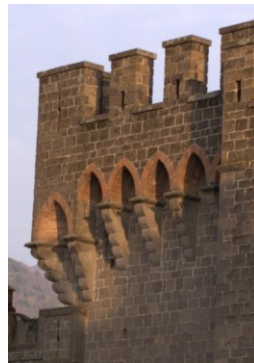
¹⁶⁰ Morì nel 1868.

¹⁶¹ A. Anguissola, *La storia ... cit.*, p. 73.

piccola torre vicino alla guardiola nel primo cortile; i sostegni degli archi a sesto acuto hanno lo stesso profilo ondulato e gli archi hanno la stessa ampiezza e le stesse proporzioni.



Castello, Brolio
Fotografia dell'epoca, ACL (frammento)

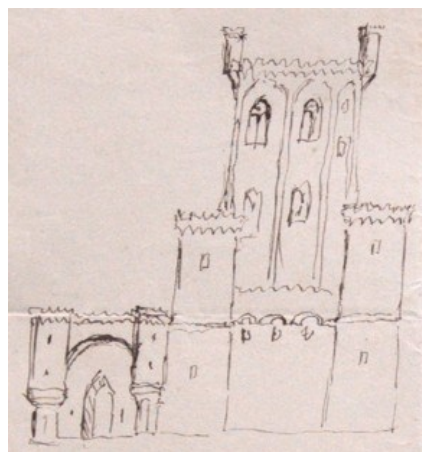


Castello, Lauro
Fotografia attuale

Negli altri disegni venne elaborata una diversa immagine del castello: le torri appaiono sempre più grandi, i portoni allineati con le torri. È interessante che negli schizzi il fabbricato è molto più decorato e ha molte caratteristiche ornamentali in stile neogotico. Un disegno del principe ricorda le decorazioni presenti nella parte nuova del castello di Brolio, costruita dall'architetto Marchetti.



Castello, Brolio
Fotografia attuale



Progetto, ACL
ACL

Nonostante l'interesse, attestato dai disegni, verso progetti molto elaborati, l'edificio attuale ha forme relativamente semplici e poco decorate. Se il castello di Brolio è stato tenuto presente dal principe solo per qualche dettaglio, un

modello che ha costituito un punto di riferimento molto più importante è stato il castello di Vincigliata. Probabilmente la scelta è stata condizionata non solamente dalle caratteristiche artistiche, ma soprattutto dal fatto che in realtà il castello di Vincigliata era stato costruito ex novo dai ruderi e non era stato semplicemente rinnovato; cioè le incombenze dei costruttori erano identiche a Vincigliata e a Lauro: costruire un nuovo edificio nel gusto medievale inserendolo armonicamente nel già esistente complesso di fabbricati di epoche diverse. Un altro motivo per scegliere il castello di Vincigliata come modello della costruzione centrale del castello di Lauro fu l'abbondanza di informazioni sull'edificio e sul suo arredamento.

Il castello di Vincigliata fu ripristinato dalle rovine da un giovane lord inglese, John Temple Leader, che comprò il castello nel 1840¹⁶² e da un giovane architetto Fancelli, figlio del suo fattore; la ricostruzione venne iniziata nel 1855¹⁶³. Molto interessante sembra l'osservazione di Katie Campbell, che delinea una situazione non troppo diversa da quella di Lauro: «Pare che la forza immaginaria fuori dai limiti del progetto fosse del padrone, non solo perché l'architetto morì molti anni prima del termine della costruzione»¹⁶⁴. Il castello era aperto al pubblico, e il padrone era con orgoglio della sua opera da prestarsi con piacere a fare da guida del castello ristrutturato¹⁶⁵.

Il castello di Vincigliata fu scelto come esempio non a caso. Nella seconda metà dell'Ottocento la creazione di John Temple Leader diventò un simbolo sia della nuova architettura sia della collaborazione internazionale. Nel 1883 «L'Italia» dedicò due articoli al castello di Vincigliata sottolineando l'importanza della nuova esperienza fatta dagli artigiani fiorentini che erano riusciti ad entrare nella scena internazionale. L'autore dell'articolo, Cesare Carraresi, ammirò l'equilibrio raggiunto tra gli stili neorinascimentale e neogotico, tra gli oggetti originali antichi e quelli creati dagli artigiani secondo il

¹⁶² Oppure nel 1855: *Dictionary of National Biography* ... cit., p. 432.

¹⁶³ K. Campbell *Paradise* ... cit., p. 45.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 45.

¹⁶⁵ *Dictionary of National Biography* ... cit., p. 432.

gusto dei tempi passati, descrisse diverse camere e i rispettivi arredamenti tra i quali non c'erano solo i mobili, ma anche maioliche, vetrate, armi, oggetti in pietra e affreschi sulle volte¹⁶⁶. Nel 1888 e nel 1893 la regina di Inghilterra Vittoria visitò il castello di Vincigliata¹⁶⁷.

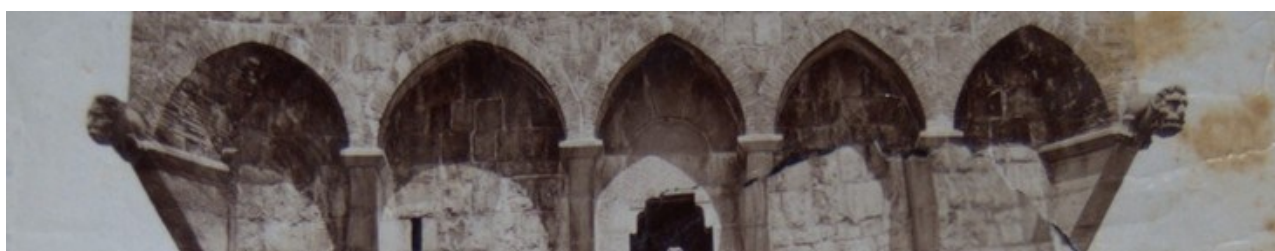
La somiglianza tra il fabbricato centrale del castello di Vincigliata e le torri del castello di Lauro è abbastanza evidente. Le proporzioni della torre alta, la divisione orizzontale, i profili gotici dei beccatelli, le bertesche, i doccioni¹⁶⁸ sono quasi copiati dal castello di Vincigliata di cui molte fotografie sono conservate nella biblioteca.



Castello di Vincigliata
Fotografia dell'epoca, ACL



Torri, Castello di Lauro
Fotografia attuale



Torre all'angolo nord-ovest, Castello di Vincigliata. Doccioni
Fotografia dell'epoca, ACL (frammento)

¹⁶⁶ G. Cesare Carraresi *Il castello di Vincigliata*, in *Italia*, n. 9, 15 aprile 1883, Part 1, pp. 66-67; *Italia*, n. 10, 29 aprile 1883, Part 2, pp. 78-79. Citato da O. Selvafolta *The legacy ... cit.*, p. 56.

¹⁶⁷ La firma della regina Victoria nel libro dei visitatori è datata al 15 aprile 1888. *Dictionary of National Biography...* cit., p. 432.

Sulla prima pagina dell'«*Illustrated London News*» fu stampata un'incisione rappresentante la regina nel giardino del castello. Campbell, *Paradise ... cit.*, p. 42.

¹⁶⁸ I doccioni sono uguali a quelli dalla torre all'angolo nord-ovest.



Torre, Castello di Lauro.
Fotografie attuali



Doccioni

Sicuramente le fotografie non sono state fatte dal principe direttamente e né su sua richiesta perché su qualche fotografia si vede l'iscrizione: «Ripristinato dall' architetto G. Fancelli sotto la direzione del proprietario onorevole signor Giovanni Temple Leader». L'architetto Fancelli era morto nel 1865¹⁶⁹, cioè prima dell'inizio dei lavori della ricostruzione del castello di Lauro.

I disegni conservati nell'ACL¹⁷⁰ permettono di seguire il processo di messa a punto del progetto del nuovo fabbricato con le torri. Le torri erano la parte principale del progetto e dovevano conferire al castello l'impronta romantica e medievale secondo il gusto dell'epoca. All'inizio il principe dà sfogo a una creazione abbastanza fantastica, che sembra ricalcata dalle illustrazioni dei romanzi cavallereschi. Nonostante questa impressione, quei disegni mostrano la fase iniziale del lavoro. Il principe dal disegno libero passava direttamente al progetto preciso, tracciando in precedenza la pianta del fabbricato. Le piante delineate sotto i disegni in alzato dimostrano l'intenzione di dare una concreta indicazione esecutiva, fugando qualsiasi impressione che si possa trattare di puri *divertissements* disegnativi del principe. Questa successione di azioni si verifica sia nella serie dei progetti iniziali, creati sotto l'influenza del castello di Brolio, che nella serie delle progettazioni per le torri attuali. Nella serie dei disegni per

¹⁶⁹ Guida d'Italia. Firenze e provincia, Milano 2007, p. 577.

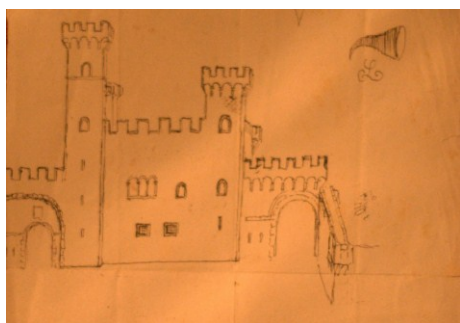
¹⁷⁰ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 22-30.

le torri attuali all'inizio domina uno spirito molto romantico e favoloso: al primo posto risaltano i dettagli divertenti e marginali come la cancellata del portone, i telai delle finestre, la bertesca e varie torrette disseminate in più punti.



Progetto delle torri
ACL

Nel successivo disegno le torri sono state collocate al loro posto, così come risultano attualmente: la più alta a sinistra e la più bassa a destra mentre nel disegno precedente avevano posizioni invertite; dei dettagli prima citati ne sono rimasti pochi e quasi esclusivamente quelli che sono poi stati realmente realizzati.



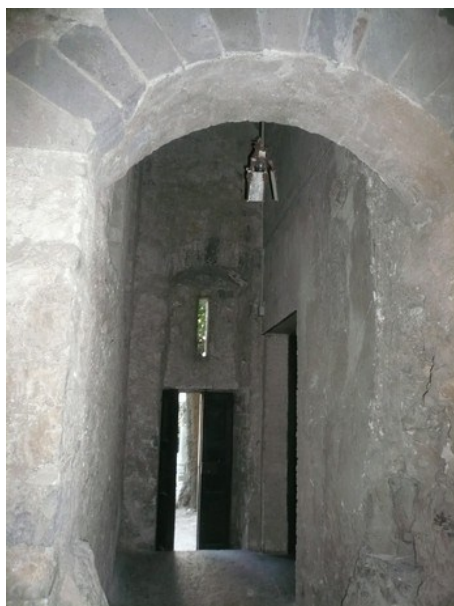
Progetto delle torri
ACL

La successiva tappa del progetto di costruzione delle torri si presenta ancora più precisa e dettagliata. Come esempio può servire il disegno del portoncino situato a sinistra della torre: nel disegno sono stati riportati tutti i dettagli caratteristici, e sotto il disegno è tracciato il profilo del portoncino e sono riferiti i conti.



Progetto dell'ingresso laterale al secondo cortile
ACL

Attualmente questa porta è murata, ed è stato costruito il passaggio con il portoncino segreto.



Il passaggio segreto
La vista dal secondo cortile



Il passaggio segreto e il portone murato
La vista dal primo cortile

Don Filippo Massimo, disegnando tante volte questo portone in modo da ricordare i romanzi di Walter Scott, sicuramente si proponeva di creare il posto più romantico e medievale del castello nello spirito del Borgo Medievale a Torino, che doveva includere anche la biblioteca e il chiostro collegati con il passaggio segreto.

Dopo i disegni furono preparate le piante dei nuovi fabbricati¹⁷¹. Nelle piante sono indicate le misure di un altro edificio costruito nel primo cortile dove successivamente sarebbero stati sistemati lo studio, una sala e una stanza da letto. Attira l'attenzione il fatto che al posto della sporgenza della biblioteca attuale era stato progettato un incavo. Insieme con le torri nel primo cortile attorno alla fontana fu eretto il muro disegnato negli abbozzi e tracciato nelle piante. Le piante confermano ancora una volta l'esistenza della cappella al momento dell'inizio della costruzione delle torri.

Nei documenti relativi ai pagamenti presenti nell'ACL è conservata l'informazione molto interessante per supporre la data precisa della costruzione delle torri. Devo porre l'accento sul fatto che negli anni precedenti e successivi non si registra un'attività dei lavori così intensa con la partecipazione di operai forestieri¹⁷². Probabilmente le torri sono state costruite negli anni 1885 – 1886 e abbellite entro il 1890. Sembra molto curioso il fatto, che i lavori continuarono anche nel mese di agosto durante la festa padronale di Lauro quando don Filippo Massimo organizzava tradizionalmente il grande concerto nel castello anche per gli ospiti di Roma. Dagli stessi documenti si vede che gli eventi furono organizzati come sempre anche nel 1885¹⁷³.

Non è escluso che la ricostruzione del castello di Lauro abbia indotto anche altri nobili del tempo, parenti o vicini del principe Lancellotti, a seguirne l'esempio. Nel 1874 la villa Sarsina ad Anzio divenne proprietà di Pietro Aldobrandini principe di Sarsina¹⁷⁴; di qui il titolo con cui è ancora oggi è indicata. Pietro Aldobrandini vi fece compiere i lavori di restauro sotto la guida dell'architetto Francesco Vespignani, come attesta l'iscrizione sopra il camino del salone¹⁷⁵.

¹⁷¹ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 32-34.

¹⁷² Vedi I Appendice (Documenti), 41-42.

¹⁷³ Vedi I Appendice (Documenti), 43.

¹⁷⁴ Nel 1874 don Pietro Borghese - Aldobrandini, principe di Sarsina, acquistò la proprietà per £ 325.000. Cfr. arch. Paolo Prignani *Villa Corsini-Sarsina, un esempio campione della storia dell'architettura del '700 romano*

¹⁷⁵ PETRUS ALDOBRANDINUS ET FRANCISCA DE LA ROCHEFOUCALD – VETEREM VILLAM CORSINORUM – TEMPORUM INIURA SQUALENTEM – OPERIBUS AMPLIATIS RESTITUTAM – SIBI

Nel 1885 fu costruita l'Armeria Nuova nel castello di Arsoli appartenente al fratello maggiore di don Filippo Massimo Lancellotti, Camillo Massimo. L'Armeria Nuova fu decorata in stile neogotico corrispondente allo stile di moda dell'epoca per gli edifici di questo tipo. La decorazione somiglia alla decorazione della biblioteca e della sagrestia del castello di Lauro: soprattutto attirano l'attenzione il motivo dei cerchi di vetro che vanno a comporre le vetrate delle finestre.



Armeria nuova, 1885
Arsoli

Giuseppe Caravita principe di Sirignano nel 1883 commissionò una ristrutturazione dell'antico castello nel borgo feudale di Sirignano, a pochi chilometri da Avella in provincia di Avellino¹⁷⁶. Questo castello si trova abbastanza vicino a Lauro ed è facilmente raggiungibile da Nola. Prendendo in considerazione il fatto che il castello di Lauro era aperto ai visitatori e che d'estate, nei giorni della festa patronale del paese, nel castello si organizzavano concerti, è molto probabile che Giuseppe Caravita abbia visitato il castello del principe Lancellotti. Il ridisegno architettonico del castello di Sirignano fu

ET SUI NOVO CULTU AUGENDAM – ATQUE EXORNANDAM CURARUNT- FRANCISCO VESPINIANO ARCH. – ANNO MDCCCLXXV In: Barsali 1975, pp. 242 - 244

¹⁷⁶ Giuseppe Caravita principe di Sirignano fece costruire, intorno al 1885, sulle rovine del vecchio castello feudale, lo splendido maniero in stile neogotico, conosciuto come il palazzo del Principe. Nella belle époque (tra la fine dell'800 e l'inizio del 900), questa sfarzosa residenza fu meta di personaggi di levatura internazionale. Tra questi è d'obbligo ricordare il poeta Salvatore Di Giacomo, il tenore Enrico Caruso e il pittore Eduardo Dalbono.

affidato agli ingegneri Francesco Chioccarelli ed Ettore Vitale, progettisti del palazzo napoletano del principe¹⁷⁷. Per il castello furono realizzati degli ambienti «in stile», come risulta da alcune vecchie immagini fotografiche del «salone delle armi», allestito tramite un fedele arredamento neogotico con spunti neorinascimentali: per esso furono ideati un grande camino e una monumentale lampada pendente dal soffitto, in ferro battuto e vetro colorato, alla quale facevano da pendant due lampade da terra, di dimensioni più piccole¹⁷⁸. Nonostante il fatto che la descrizione della sala delle armi, che ricordi la sala d'armi del castello di Lauro e l'Armeria Nuova di Arsoli, il concetto della ricostruzione del palazzo a Sirignano era molto più tradizionale e in realtà somigliava parecchio alle idee che aveva don Filippo Massimo Lancellotti all'inizio degli anni Settanta, quando aveva appena cominciato l'opera di rinnovamento del castello di Lauro. Il vecchio palazzo feudale di Sirignano divenne un complesso comodo, razionale e pienamente rispondente alle esigenze dei tempi, abbellito con una imponente facciata in stile neogotico, caratterizzata da tre corpi a forma di torri sormontati da merlatura ghibellina. È evidente che tutti gli elementi usati furono applicati in modo decorativo alla facciata secondo la pratica architettonica dell'epoca senza un vero e proprio proposito di *revival*. Nel 1889 quest'approccio fu apprezzato dal «Bollettino del Colleggio degli ingegneri ed architetti in Napoli» come «un fine esempio di architettura medievale»¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Nella proprietà del principe Caravita di Sirignano dal 1889. Cfr. *Guida d'Italia. Napoli e dintorni*, Touring Club Italiano, Milano 2007, p. 655; P. Colucci data l'acquisto del palazzo alla Riviera di Chiaia a Napoli qualche anno dopo il 1884. Cfr. P. Colucci, *Giuseppe Caravita e Sirignano alla fine dell'Ottocento*, Europrint, Sirignano 2011, p. 36.

¹⁷⁸ Cfr. A. Di Benedetto, *Artisti della decorazione : pittura e scultura dell'eclettismo nei palazzi napoletani fin de siècle*, Electa Napoli, Napoli 2006, p. 114.

¹⁷⁹ *Architettura moderna napoletana. Il castello del principe di Sirignano in Sirignano*, in «Bollettino del Colleggio degli ingegneri ed architetti in Napoli», a. VII, 1889, n. 12, p. 1.



Palazzo di Giuseppe Caravita a Sirignano

Progetto dell'architetto Francesco Chioccarelli per la facciata del palazzo

Nel palazzo fu stabilita una precisa destinazione d'uso per ciascun ambiente, organizzando in particolare il primo piano secondo un ben determinato criterio: le camere da letto nella tranquilla ala adiacente al parco, i saloni di rappresentanza nel corpo centrale che si affacciava sulla piazza; la stanza da pranzo e il salone delle feste nell'ala nord. Molto significativi e tipici dell'orientamento eclettico erano poi i nomi dei saloni di rappresentanza: salone turco, salone rosso e salone imperatore. Evidentemente non si trattava di ricreare la vita medievale nel castello rinnovato.



Palazzo di Giuseppe Caravita a Sirignano

Salone rosso, particolare del camino

Fotografia dell'epoca

Come ulteriore e caratterizzante elemento architettonico, che fu inserito nel palazzo in stile neogotico, vi era una piccola torre colombaia a base quadrata con facciata e merlatura in stile neogotico, collocata in posizione assiale rispetto all'androne e, dunque, chiaramente visibile dall'ingresso principale, in posizione tipica simile a quella di tutte le colombaie a torre, erette oppure rinnovate come componenti storiche del territorio¹⁸⁰. Si può supporre che agli occhi dei visitatori del palazzo questa piccola torre colombaia fosse l'elemento più neomedievale del castello di Sirignano.



Palazzo di Giuseppe Caravita a Sirignano
Torre colombaia
Fotografia dell'epoca

Nel palazzo Sirignano a Napoli furono installate le vetrate in diverse camere: le vetrate decorano una porta che funge da parete divisoria e inoltre le grandi finestre dalle quali prende luce una sala destinata probabilmente in origine ad ospitare la biblioteca del principe; ma realizzazioni analoghe le troviamo anche nella vasta e ancora splendida sala da pranzo, dove si conservano le ampie vetrate delle porte-finestre che si aprono sul giardino. Non si conoscono gli artefici di questi interventi¹⁸¹. Almerinda Di Benedetto sottolinea la «mancanza di una tradizione locale nel settore»¹⁸².

¹⁸⁰ Cfr. C. Robotti, *Le torri colombaie nei paesaggi euromediterranei e del vicino Oriente. Disegni, funzioni, simboli*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXXVII, 2009, p. 152.

¹⁸¹ Cfr. A. Di Benedetto, *Artisti ... cit.*, p. 114.

¹⁸² *Ibidem*, p. 114.

7. La ricostruzione del castello di Lauro

fra gli anni Ottanta dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento

Il 1876 è un anno molto importante nella storia del castello di Lauro. In quell'anno per la prima volta don Filippo Massimo Lancellotti dimostrò interesse per lo stile neomedievale. L'unica costruzione datata di questa tappa iniziale del rinnovamento del castello è la biblioteca, decorata nel 1876 e dedicata a Camillo Vittorio Emanuele Massimo, principe di Arsoli (1803 – 1873), padre di don Filippo Massimo Lancellotti.

Probabilmente negli stessi anni è stato costruito il chiostro collegato con la biblioteca dal passaggio segreto. L'ingresso al chiostro è decorato in modo simile alla decorazione della cappella, consacrata nel 1882¹⁸³.

Nel 1881 don Filippo Massimo Lancellotti chiese un parere a un ingegnere circa le costruzioni eseguite nel castello e nel paese e le misure necessarie per finire il rinnovamento del castello¹⁸⁴.

Nello stesso 1881 fu ricostruito il tetto dello scalone: questo rifacimento cambiò radicalmente la facciata del castello vista dalla strada principale proveniente da Nola¹⁸⁵. Sia nel plastico, sia nell'acquerello, sia negli affreschi del palazzo Lancellotti ai Coronari e della villa Lancellotti a Frascati, lo scalone è rappresentato con il tetto a quattro falde.



Castello di Lauro. Lo Scalone
Plastico, 1870, ACL



Veduta del castello di Lauro. Lo Scalone
Acquerello, Roma, collezione privata

¹⁸³ Vedi il capitolo «Pittura decorativa».

¹⁸⁴ Vedi I Appendice (Documenti), 44.

¹⁸⁵ Vedi I Appendice (Documenti), 45.

Dopo la ricostruzione, il tetto fu decorato con la merlatura secondo l'idea che all'epoca si aveva delle caratteristiche tipiche dello stile neogotico.



Castello di Lauro
Fotografia dell'epoca, ACL



Castello di Lauro
Fotografia dell'epoca (frammento), ACL

Nello stesso 1881 anno all'Esposizione nazionale di Belle Arti di Milano venne assegnato un premio al progetto di restauro dell'antico palazzo comunale di Pistoia a un giovane architetto, Alfredo Melani. Questo progetto era stato già pubblicato nella rivista «Ricordi di architettura» nel 1880¹⁸⁶. Nella tavola del progetto, dove un accurato rilievo illustrava la situazione di degrado in cui versava il palazzo, si propose un restauro della facciata con l'aggiunta di un ballatoio merlato, forse per conferire al palazzo l'aspetto caratteristico di un edificio civico di età medievale. Da quanto si evince dal commento di Melani, non si tratta né di un restauro storico stilistico alla Viollet-le-Duc, né di un

¹⁸⁶ A. Melani, *Facciata del Palazzo Comunale di Pistoia (Toscana). Saggio di restauro con l'aggiunta di un ballatoio merlato*, in «Ricordi di architettura», III, 1880, fasc. 4, tav. VI, che rappresenta: uno schizzo prospettico dello stato attuale; il prospetto principale dopo l'intervento di restauro in scala 1:150. Nello stesso 1880 A. Melani pubblicò il libro *Jules Gailhabaud ed il Palazzo comunale di Pistoia. Osservazioni dell'architetto Alfredo Melani*, Tipografia Rossetti, Pistoia 1880. Jules Gailhabaud (1810 – 1888), francese storico delle arti, dell'architettura e dell'archeologia, pubblicò dal 1840 al 1850 le tavole *Monuments anciens et modernes. Vues générales et particulières, Plans, Coupes, Détails, etc. Collection formant une Histoire de l'Architecture des différents Peuples à toutes les Epoques. Planches gravées par M. Lemaitre*, Firmin Didot, Paris 1840-1850 e dal 1850 al 1858 pubblicò quattro volumi dell'enciclopedia illustrata molto bene con le tavole bianconere e a colore *L'architecture du Ve au XVIIe siècle et les arts qui en dépendent, la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie, etc.*, Gide Editeur, 4 volumi, Paris 1850 – 1856. L'enciclopedia è stata dedicata soprattutto all'arte medievale e all'arte del Rinascimento. Nel terzo volume sono stati rappresentati i palazzi signorili dei diversi paesi inclus Italia. Una delle più impressionanti incisione del terzo volume è l'immagine del castello Visconteo a Pavia con una lunga fila di merli ghibellini e con le bifore con gli occhi negli archi ogivali. Nell'edizione molte incisioni sono state eseguite sulla base delle fotografie; sono state pubblicate molte cromolitografie delle vetrate e della pittura murale. Nell'enciclopedia sono stati rappresentati molti edifici italiani, inclusi quelli di Pistoia. Sebbene queste edizioni siano state pubblicate con cura e novità tecnologica, la sua opera seguente, *L'Art dans toutes ses branches chez tous les peuples et à toutes les époques jusqu'en 1789*, non ebbe successo e l'autore fu costretto a finire la pubblicazione nel 1863.

restauro storico-filologico alla Luca Beltrami: nulla infatti fa ipotizzare l'esistenza in passato di quella balaustra merlata. È più probabile che l'architetto pistoiese, nell'intento di restituire all'edificio comunale l'immagine di un glorioso passato, si sia reso fautore così di un deplorabile restauro di completamento.

La merlatura guelfa fu aggiunta anche sopra l'ingresso principale del castello al di sopra della piccola torre, costruita dal principe.



Il castello di Lauro. L'ingresso
Acquerello
Roma, collezione privata



Il castello di Lauro. L'ingresso
Fotografia attuale



Il castello di Lauro. L'ingresso
Plastico, 1870, ACL

Sopra il portone d'ingresso dal primo al secondo cortile anche fu aggiunta la merlatura guelfa¹⁸⁷.



Il castello di Lauro. Portone d'ingresso dal primo al secondo cortile
Plastico, 1870, ACL



Portone d'ingresso dal primo al secondo cortile

¹⁸⁷ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 31.

Nel 1882, subito dopo la festa padronale di Lauro e il concerto nel castello e prima dell'arrivo del famoso fotografo napoletano Giorgio Sommer¹⁸⁸ furono condotti lavori nel giardino e sulla loggia¹⁸⁹.

Il primo cortile invece fu addobbato nel decennio seguente. Negli acquerelli si vede chiaramente che il cortile per molto tempo rimase abbandonato.



Il primo cortile
Acquerello
Roma, collezione privata

All'inizio fu abbellita la porta tra i due cortili. La porta già rinnovata si vede disegnata su un acquerello.

Dopo l'abolizione di tutti i problemi giuridici, il carcere fu eliminato dal territorio del castello sia di fatto sia ufficialmente¹⁹⁰. L'edificio del carcere fu demolito, e il grande spazio tra i due cortili rimase vuoto. Col tempo il primo cortile diventò una parte importante del castello. La zona di parata rimase nel secondo cortile con la sala d'armi e la cappella. Nel primo cortile furono sistemati i servizi, la biblioteca, la loggia con le camere per i bambini e, probabilmente, la sala della musica, indicata sulla pianta degli anni Settanta¹⁹¹. Sicuramente, a causa del lungo periodo della ricostruzione, non si può distinguere chiaramente la zona di parata dalla zona privata nel castello di

¹⁸⁸ Giorgio Sommer fu pagato il 23 ottobre 1882, gli ultimi conti per i lavori dell'edilizia nel castello sono datati del 21 ottobre 1882.

¹⁸⁹ Vedi I Appendice (Documenti), 46.

¹⁹⁰ Vedi I Appendice (Documenti), 47.

¹⁹¹ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 5-6.

Lauro; le nuove camere furono inserite nello spazio ancora vuoto e furono organizzate non secondo un piano unitario, ma seguendo le esigenze dei padroni e della famiglia crescente del principe. Un altro fatto importante riguarda il cambiamento nello stile: le stanze da letto, poste tra la sala d'armi e la sala da pranzo, furono realizzate in stile neobarocco, come era tipico di molte case alla metà dell'Ottocento, ma questa scelta si considerava disagiata e fuori moda verso la fine del secolo. Negli ultimi anni della sua vita il principe, probabilmente, voleva cambiare questa inconvenienza e scomodità desiderando sistemare le camere private nella galleria, che si trova fuori dalle camere da parata tra il campanile e la farmacia.

Un elemento molto indicativo per l'epoca è la finestra molto simile alle tipiche finestre della seconda metà dell'Ottocento in stile neorinascimentale.



La sala del primo cortile
Fotografia attuale



La sala del primo cortile
Fotografia dell'epoca, ACL



Le torri e il primo cortile
Fotografia dell'epoca, ACL

Don Filippo Massimo Lancellotti raccolse varie fotografie con elementi

decorativi di questo tipo. La fotografia del Palazzo Municipale di Vergato restaurato nel 1885 progetto dell'architetto Tito Azzolini permette di datare il momento dell'inserimento della finestra con l'occhio oblato disposto nell'arco nel castello di Lauro dopo il 1885. Il successo all'architetto bolognese arriverà più tardi, negli anni Novanta, con la vincita del Concorso Nazionale per il palazzo della Cassa di Risparmio in Pistoia nel 1897 e la costruzione delle scalee e dei porticati del giardino della Montagnola a Bologna negli anni 1893 – 96, ideati insieme con l'ingegner Attilio Muggia. Tuttavia l'interesse del principe per le sue opere si può spiegare con il fatto che Tito Azzolini fece parte della Commissione reale per il monumento a Vittorio Emanuele II a Roma, concorso in cui Tito Azzolini vinse uno dei secondi premi¹⁹².



Titto Azzolini
Palazzo Municipale di Vergato, 1885, ACL

Nello studio del castello di Lauro è conservata anche la fotografia della bifora con archetti trilobi del palazzo dei Consoli a Gubbio. Tuttavia questo esempio non si può considerare un modello, visto che la finestra a Gubbio è realizzata con archetti a tutto sesto, mentre a Lauro è con archi a sesto acuto. Il palazzo di Gubbio era stato costruito tra il 1332 e il 1349 su progetto di Angelo da Orvieto, citato nell'iscrizione sul portale. La paternità di quest'architetto è chiaramente indicata anche nella fotografia della finestra conservata nel castello

¹⁹² Tito Azzolini aveva lavorato come scenografo e aveva studiato l'architettura presso A. Sarti a Roma dal 1862 al 1869.

di Lauro.

Il progetto iniziale del rinnovamento di un edificio del primo cortile nel castello di Lauro proponeva la porta in stile neogotico ad arco acuto e la finestra con gli archetti trilobati a tutto sesto come a Gubbio. Nell'ACL sono stati conservati due fogli con i disegni¹⁹³. Si nota il fatto che proprio l'occhio disposto ad arco sopra la bifora era l'elemento principale, che attirava la maggior attenzione del principe. La semplificazione fino alla sagoma lineare del progetto originario si trova nella corrispondenza con la scelta dello stile neogotico senza decorazione e semplice delle torri.



Bifora del palazzo dei Consoli a Gubbio
ACL



Schizzo delle bifore e della porta
ACL

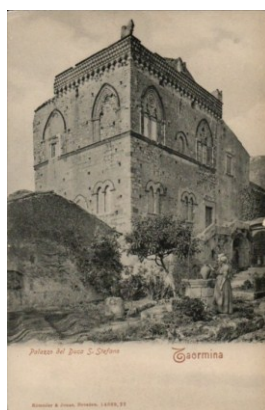
L'altro campione preso in considerazione è il palazzo del Duca di Santo Stefano a Taormina. Questo esempio è più importante perché si tratta di finestre ad arco acuto come poi saranno costruiti nel castello di Lauro. Costruito tra la fine del 1300 e i primi anni del 1400, il palazzo del Duca di Santo Stefano a Taormina assorbì assieme gli elementi dell'arte araba e di quella normanna. Era parte integrante della seconda cinta muraria della città come una casa fortezza. In tutte le fotografie antiche si vede la parte delle mura. Le finestre attirano l'attenzione sulla struttura molto elaborata delle quattro bifore con rose traforate e archetti trilobi e con triplice cordonatura degli stipiti degli archi acuti. Tuttavia

¹⁹³ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 36.

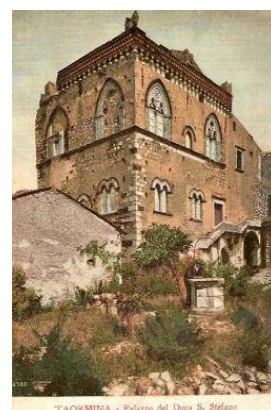
le caratteristiche proprie dell'arte gotica siciliana non furono riprodotte a Lauro. Il principe prese la struttura della finestra alla base del suo progetto, pulendola da qualsiasi elemento decorativo. Il palazzo del Duca di Santo Stefano a Taormina non fu ricostruito nell'Ottocento come si può vedere dall'immagine del 1910, e questo dovette essere molto importante per don Filippo Massimo Lancellotti, il quale poteva considerare questo palazzo come un campione originale senza alcuna interferenza degli architetti moderni.



Taormina, palazzo del Duca di Santo Stefano
Fotografia dell'epoca, ACL



Taormina, palazzo del Duca di Santo Stefano
Fotografia dell'epoca



Fotografia dell'epoca
1910

L'interesse per gli edifici che ancora non erano stati restaurati, nuovo per il principe e straordinario per l'epoca: dimostra che don Filippo Massimo Lancellotti ha raggiunto un nuovo livello di comprensione dello scopo del restauro e in generale ha sviluppato una maggior sensibilità per la storia. Negli anni successivi un interesse analogo caratterizzerà anche i viaggi italiani dell'architetto e storico tedesco Bodo Ebhardt, il quale preferirà fotografare i castelli non toccati ancora dai restauratori. Cronologicamente questa scelta corrisponde quasi al IV Congresso degli ingegneri e architetti italiani, che ha luogo a Roma nel 1883, e dove è stabilito il principio del restauro in questi termini: «Nei monumenti dell'antichità le parti di compimento indispensabili alla solidità ed alla conservazione dovrebbero essere lasciate coi soli piani semplici e coi soli solidi geometrici dell'abbozzo»¹⁹⁴. Si può supporre anche che

¹⁹⁴ Citato da: P. Marconi, *Il restauro e l'architetto : teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Marsilio, Venezia 1993, p. 15.

su questo orientamento abbiano esercitato un'influenza le idee di Luca Beltrami che esortava a basare il restauro sulle ricerche storiche meticolose nel suo libro *Il castello di Milano sotto il dominio degli Sforza MCCCL-MDXXXV*, pubblicato nel 1886. Probabilmente il nuovo apprezzamento degli esemplari antichi nelle loro condizioni originali è all'origine dell'abbandono da parte del principe dei progetti iniziali di decorazione delle torri e degli altri spazi del primo cortile simili a quelli previsti da Alfredo D'Andrade nel Borgo Medievale a Torino. Don Filippo Massimo Lancellotti decise di lasciare le torri e gli altri spazi del primo cortile insolitamente vuoti, senza decorazione sia pittorica sia sculturale. Si può supporre che la possibilità di confrontare gli originali con le copie influì sui suoi gusti.

Nel 1884 nel Borgo Medievale a Torino era stata riprodotta anche la casa della Porta Ferrata di Avigliana in Piemonte.



Casa della Porta Ferrata, Avigliana
Fotografia dell'epoca



Casa della Porta Ferrata di Avigliana, Borgo Medievale, Torino, 1884
Fotografia attuale

L'elemento caratteristico della casa sono le bifore con archetti trilobi e gli occhi disposti ad arco acuto. Il principe si era interessato molto al Borgo Medievale e aveva raccolto fotografie con vedute e dettagli della costruzione torinese in stile neomedievale. Nella seconda metà dell'Ottocento l'originale della casa della Porta Ferrata era quasi totalmente distrutta, e il suo restauro sarebbe stato cominciato solamente nel 1905 da Alfredo D'Andrade, che ne diede un saggio in anticipo nella costruzione del Borgo Medievale al Parco del Valentino nel 1884. Le bifore e le trifore erano gli elementi più caratteristici

dello stile neomedievale nel Borgo Medievale e furono riprodotti in molti edifici con alcune varianti: nella casa di Alba c'erano le bifore nell'arco acuto; in quella di Pinerolo le bifore erano ad arco acuto e le trifore con l'occhio nell'arco a tutto sesto; nell'albergo dei Pellegrini c'erano le bifore nell'arco acuto; nella casa di Mondovì c'erano le trifore con l'occhio nell'arco a tutto sesto. Il messaggio era chiaro: non esisteva un edificio nel Medioevo senza bifore o trifore disposte in un arco.

Nel 1896 Camillo Boito usò il motivo degli archetti con gli occhi lobati disposti ad arco a tutto sesto nelle trifore della Casa di riposo per i musicisti a Milano. Nonostante la ricchezza e l'abbondanza dell'ornamentazione neogotica, l'architetto scelse l'arco a tutto sesto. Questo motivo decorativo era necessario per dare a un edificio il carattere neomedievale nel modo più efficace e immediato.



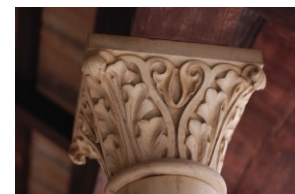
Camillo Boito
Casa di riposo per musicisti, Milano, 1896
Fotografia attuale

Gli elementi decorativi del primo cortile sono molto interessanti perché sono semplici e contrastano con il gusto dell'epoca. I capitelli dell'ingresso alla guardiola somigliano a quelli pubblicati da Augustus Charles Pugin per le loro semplicità, linearità e chiarezza della struttura.



Augustus Charles Pugin

Capitelli della chiesa di S. Giorgio de Boucherville, vicino a Rouen

Gothic Ornaments Selected From Various Buildings in England and France, 1831

Capitelli nell'ingresso alla guardiola, castello di Lauro

Fotografie attuale

Tuttavia molti motivi risalgono all'arte dell'epoca classica e la quella paleocristiana, rendendo omaggio alla storia e alla cultura nazionale più che a quella europea. Negli anni seguenti l'accento sull'antichità classica viene rafforzato grazie all'istallazione di frammenti di rilievi e colonnine sui muri degli edifici.

Il motivo dell'arcata con l'occhio continua nell'abbellimento della loggia, situata dall'altra parte del cortile. Questa volta il motivo è stato eseguito in stile rigorosamente neorinascimentale secondo la maniera bramantesca.



Loggia, Catello di Lauro

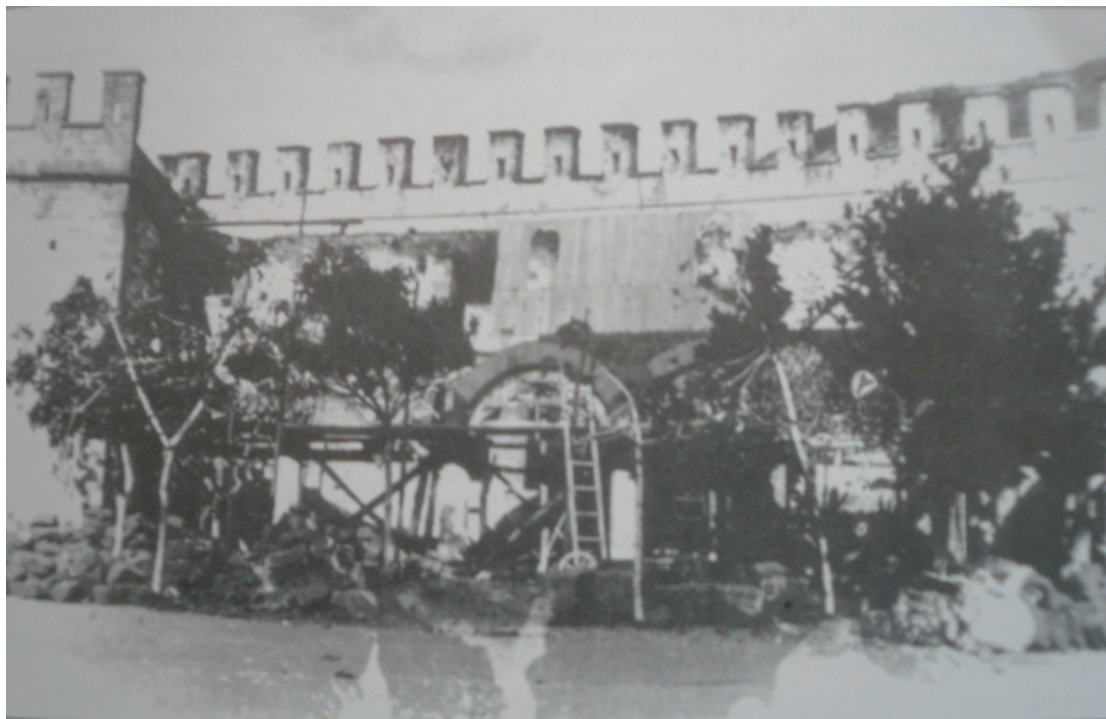
Fotografia attuale

Nel primo cortile si trova oggi anche una scuderia. Sulla pianta degli anni Settanta la scuderia è indicata dall'altro lato, davanti alla loggia¹⁹⁵. Nella pianta

¹⁹⁵ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 5.

della nuova scuderia, conservata nell'ACL, è indicata la data: «1885»¹⁹⁶.

Negli anni successivi sono stati condotti altri lavori di riparazione e ricostruzione nel castello di Lauro.



Lavori del rinnovamento nel primo cortile
Fotografia dell'epoca
ACL

Nella seconda metà degli anni Ottanta furono rinnovati molti edifici, che erano stati già ricostruiti prima¹⁹⁷. Fu rinnovata anche la torre colombaia che si trova fuori dal castello, ma si vede molto bene sia dall'ingresso al castello, sia dalla strada nuova per Taurano. L'attenzione per le torri colombaie era tipica di questi anni: per gli edifici di questo tipo in stile neogotico si consideravano come obbligatorie nelle fabbriche. Si può ricordare la torre colombaia costruita nel possedimento di Giuseppe Caravita a Sirignano pochi anni prima.

Tuttavia gli interni in stile neobarocco rimasero senza cambiamenti. La zona neomedievale doveva esser concentrata secondo il concetto ideato dal principe nel primo cortile e attorno alle torri.

¹⁹⁶ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 37.

¹⁹⁷ Vedi I Appendice (Documenti), 48.

Il castello subì un'altra trasformazione negli ultimi anni della vita di don Filippo Massimo Lancellotti: sicuramente fu costruito il campanile e furono cambiate le vetrate nella cappella, fu preparato il progetto per rimpicciolire le camere da letto del principe e della principessa al fine di ricavare un corridoio, inoltre molti settori del palazzo furono rinnovati¹⁹⁸.

La galleria tra la cappella e la farmacia fu rinnovata abbastanza tardi. La data di tali lavori, le cause del rifacimento radicale e la storia precedente di questa parte del castello non sono chiare. Prendendo in considerazione il fatto che la galleria rimase quasi non decorata e che là fu installata una fontana in stile classicheggiante¹⁹⁹, si può ipotizzare che il rinnovamento sia stato ideato da don Filippo Massimo Lancellotti negli ultimi anni di vita, quando aumentò il suo interesse per l'arte classica e per i reperti archeologici²⁰⁰. Fra gli elementi di abbellimento del castello con reperti antichi si possono aggiungere la decorazione della facciata della cappella con le colonnine²⁰¹ e la collocazione di diversi frammenti antichi collocati sul portone d'ingresso dal primo al secondo cortile.

¹⁹⁸ Vedi I Appendice (Documenti), 37, 49; Vedi II Appendice (Disegni e piante), 4.

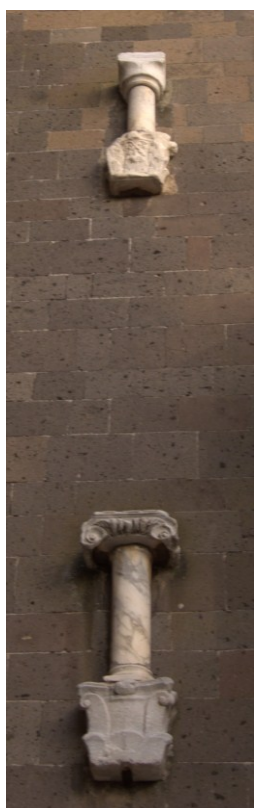
¹⁹⁹ Vedi III Appendice (Documenti sull'arredamento), 22.505.

²⁰⁰ Don Filippo Massimo Lancellotti dimostrò interesse per l'archeologia durante tutta la vita. Nel 1866 don Filippo Massimo Lancellotti vicino alla villa Rufinella nelle suoi possedimenti organizzò uno scavo dopo che furono trovati gli edifici e le case rustiche del I-II secolo d. C al nord dell'anfiteatro. Cfr. M. Valenti, *Gli scavi di Lancellotti nel territorio del Tusculum. Lazio e Sabina III*, Roma 2004; E.C. Ramírez, *Tusculum i humanistas, anticuarios y arqueólogos tras lo pasos de Cicerón*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2005. A. A. Anguissola afferma che la copia del celebre *Discobolo* di Mirone lasciò il palazzo Massimo alle Colonne come parte dell'eredità di don Filippo Massimo Lancellotti. In *La storia della collezione Lancellotti...* cit., p. 71. Tuttavia l'opinione pubblica credeva che il *Discobolo* fosse stato comprato da don Filippo Massimo Lancellotti dal suo fratello maggiore. Cfr. A. J. C. Hare, *Walks...* cit., p. 471.

Nella «Voce della Verità» sono stati pubblicati solo nel 1881 due articoli sulla archeologia nolana, secondo l'usanza dell'epoca senza firma. (Vedi il capitolo «Il mosaico in memoria di un avvenimento funesto»).

Vedi anche III Appendice (Documenti sull'arredamento), 15.4: «Lauro, scavo della grotta».

²⁰¹ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 39.



Facciata della cappella. Colonnine
Fotografie attuale



L'ingresso al secondo cortile
Fotografia attuale



Galleria, Castello di Lauro
Fotografia attuale

Un altro spazio destinato alla collezione dell'arte antica era la loggia. Nei tempi di don Filippo Massimo Lancellotti sono stati collocati i capitelli e le colonne²⁰² e anche il rilievo con un albero d'ulivo e due capre²⁰³ che adesso si trova nel cortile davanti alla stanza che fa da ingresso all'ingresso alla sala d'armi diviso in due frammenti.



La loggia
Castello di Lauro
Fotografia attuale



Rilievo con un albero d'ulivo e due capri
Castello di Lauro
Fotografia attuale

²⁰² Vedi III Appendice (Documenti sull'arredamento), 22.506.

²⁰³ Vedi III Appendice (Documenti sull'arredamento), 22.507.

Un altro probabile intervento si può notare nell'edificio della sagrestia. Nella fotografia ripresa dopo il 1886 è evidente la mancanza della bifora, al suo posto si trova una semplice porta. Questa bifora della sagrestia si distingue da quella inserita nell'edificio del primo cortile per la presenza di un'antica molto elegante colonnina che divide le finestre.



Bifora della sagrestia
Fotografia attuale



Secondo cortile. L'ingresso alla sagrestia.
Studio dei Fratelli D'Alessandri, Roma
Fotografia dell'epoca, ACL



Colonnina della sagrestia
Fotografia attuale



Bifora nel nell'edificio del primo cortile
Fotografia attuale

Nell'ACL è conservata la pianta della galleria con le indicazioni dei colori

e le misure²⁰⁴. Le misure attuali corrispondono a quelle indicate sulla pianta. Nella pianta è indicato lo spostamento di una finestra. Adesso la finestra si trova in un posto nuovo, probabilmente è stata inserita anche una porta nuova nella galleria. Le misure della nuova finestra e della nuova porta sono uguali a quelle antiche; questo fatto permise di usare le vetrate ordinate dal principe prima dell'inaugurazione del 1872 alla Compagnia Salviati & C° di Venezia-Murano. Questi cambiamenti si resero necessari per sistemare gli spazi privati con un ingresso separato dalla zona di parata del castello.



Galleria. Secondo cortile
Fotografia attuale



Confronto delle finestre. La nuova (sinistra) e l'antica (destra)
Fotografia attuale

²⁰⁴ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 40.



La porta e la finestra nuove
Fotografia attuale

Nel secondo cortile, nel giardino italiano, fu installato un pozzo medievale come segno dell'antichità del posto²⁰⁵. Questo non corrispondeva alla scelta originaria del principe. Probabilmente, lui poteva aver visto il prototipo in un castello toscano e aveva pensato di ricostruirlo nel castello di Lauro con i reperti della sua collezione. Il grande interesse per questo tipo di monumenti costituiti da frammenti di diverse epoche si può costatare grazie alle fotografie di Bodo Ebhardt riprese all'inizio del Ventesimo secolo. Lo storico e architetto tedesco, come abbiamo già detto, cercava i monumenti ancora non restaurati, più convincenti e più interessanti dal punto di vista storico. Nel castello di Lauro esisteva un pozzo antico prima dell'inizio della ricostruzione, collocato nello stesso angolo del giardino all'italiana nel secondo cortile. Tuttavia don Filippo Massimo Lancellotti decise di cambiarlo e ricostruirlo con diversi frammenti non corrispondenti tra loro stilisticamente per porre l'accento sull'antichità del posto²⁰⁶. Confrontando questo dettaglio con le fotografie di Bodo Ebhardt, è evidente che il nuovo pozzo rispondeva meglio all'idea dell'epoca e anche alle convinzioni degli specialisti dell'architettura medievale.

²⁰⁵ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 41.

²⁰⁶ Vedi I Appendice (Documenti), 50.



Pozzo, Castello di Lauro



Pozzo, Spoleto.
Fotografia di Bodo Ebhardt
L'inizio del Novecento



Pozzo, Celano (provincia dell'Aquila)
Fotografia di Bodo Ebhardt
L'inizio del Novecento



Il secondo cortile
Acquerello
Roma, collezione privata



Disegno, autore ignoto
ACL

7. Mosaico in memoria di un avvenimento funesto



Il mosaico *La Madonna con il Bambino* nell'edicola
Lauro

Fuori del castello contemporaneo, sotto la parte esterna delle antiche mura, ricostruite molti secoli prima per erigere i palazzi nobili, secondo la volontà di don Filippo Massimo Lancellotti fu collocato il mosaico con l'immagine della Madonna con il Bambino. La storia dell'edicola è legata alla storia della ricostruzione del castello: nel 1881 il principe insieme con alcuni amici vennero a Lauro per partecipare alla celebrazione annuale in onore dei Santi Patroni di Lauro, San Sebastiano e San Rocco. Quell'anno la festa era allestita in grande: nel giornale romano «Capitan Fracassa» fu comunicato che il 27 agosto 1881 «il principe ha istituito a Lauro un grazioso concerto cittadino; lo ha vestito e provveduto di strumenti a sue spese. Questo concerto è lo stesso che ogni anno

avviene a Frascati per la festa di San Michele e si fa moltissimo onore. Prima della festa di San Michele a Frascati, ricorre a Lauro quella dei santi Rocco e Bartolomeo. A Lauro tutto era preparato con gran lusso e con la solita mania di onorare Dio e i santi con spari di ogni genere. Questa volta i fuochi di artificio di Lauro avevano raggiunto un'importanza così eccezionale che i notabili del paese, come se si fosse trattato dell'Aida e niente meno, decisero di farne una prova generale alla presenza del principe»²⁰⁷. Vorrei sottolineare il fatto che a Lauro presentavano lo stesso programma del concerto di Frascati sebbene al concerto partecipassero gli artisti locali.

La prova dei fuochi d'artificio diventò una tragedia a causa di un incidente che ebbe conseguenze molto gravi. La partecipazione di don Filippo Massimo Lancellotti e dei suoi amici suscitò l'interesse della stampa italiana²⁰⁸ che diede all'accadimento una fama eccessiva, alimentata da una curiosità mondana. Il triste episodio è stato descritto da diversi giornali italiani: «La Libertà», «Il Piccolo», «Il Bersagliere», «Il Pungolo», «L'Osservatore Romano», «Capitan Fracassa», «L'Italie» tra il 29 agosto e il 1 settembre 1881. È notevole che in tutti i giornali, tranne che nel «Capitan Fracassa», fu pubblicata la stessa comunicazione: l'accento fu posto sulla descrizione delle vittime e dei feriti²⁰⁹, il principe Lancellotti fu spesso chiamato «principe Angelotti»²¹⁰.

²⁰⁷ «Capitan Fracassa», 31 agosto 1881.

²⁰⁸ «La notizia della catastrofe di Lauro fece stare in pena molte famiglie a Roma perché il principe Lancellotti aveva pochi giorni sono condotti a Lauro alcuni amici, e quattro signore mogli di alcuni fra loro, precisamente la vigilia del disastro, avevano voluto fare un'improvvisata ai loro mariti raggiungendoli a Lauro. Si è poi saputo che nessuno degli ospiti del principe Lancellotti è stato ferito, ma lo spavento per l'accaduto è stato grande per tutti», in «Fanfulla», 31 agosto 1881

«Se non erro, oltre alla moglie del principe – un'Aldobrandini, [...] andarono a Lauro la contessa Senni, la signora Datti, la contessa Ceccolini, il figlio primogenito del Lancellotti e qualche altro», in «Capitan Fracassa», 31 agosto 1881

²⁰⁹ «Disgraziatamente nel darsi fuoco ad un petardo questo invece di esplodere regolarmente scoppiò, spandendo intorno tutto il combustibile ed il ferro che conteneva. Mille voci di dolore, di spavento formarono un sol grido: il petardo scoppiato aveva ucciso quattro persone, e ferite una ventina più o meno gravemente. Ad una giovanetta di 22 anni, a nome Giovaninna, un pezzo di ferro del petardo aprì il torace, uccidendola sul colpo - Un giovinetto quindicenne, a nome Francesco, da una scheggia dello stesso petardo si ebbe ridotti in frantumi il cranio - Una vecchia sessagenaria, che trovavasi anche in istrada, sotto un balcone, spinta da una scheggia del petardo, urtò ne' ferri del balcone stesso, e uno di quei ferri cadendole addosso la colpì al cervello e la lasciò cadavere all'istante! Una donna che era partita da Napoli appositamente per installare all'occasione della festa un teatrino da giocoliere, trovandosi fuori la porta della bottega cambiata in teatro, fu colpita da un pezzo del petardo, che le portò via metà del capo! Il giovine Carmine Vecchione, che dette fuoco al petardo, perdé due dita della mano destra; il giovinetto Antonio Ferrari riportò ferita e frattura del gomito destro. Dieci persone

L'interesse della stampa italiana nei confronti dell'evento non si può spiegare esclusivamente con la curiosità verso le notizie scandalose, anche perché la maggior parte dei giornali aveva una buona e seria reputazione. Questa in realtà si spiega con la rivalità con un giornale concorrente che vedeva impegnato in prima persona don Filippo Massimo Lancellotti, la «Voce della verità». Vale la pena di dare qualche informazione su questo giornale e sulla Società di cui era espressione. All'inizio del 1871, su iniziativa del principe Carlo Maria Curci, del principe Filippo Lancellotti e di altri esponenti, sia ecclesiastici che laici, del cattolicesimo romano intransigente, venne costituita a Roma la Società Romana per gli Interessi Cattolici, che fu la prima formazione dell'azione cattolica popolare. La Società per gli Interessi Cattolici, alla quale aderirono subito molte migliaia di soci, poté in brevissimo tempo istituire nel suo seno molte opere ritenute necessarie alla tutela degli interessi cattolici di Roma. Scopo della Società – come si legge nello statuto della stessa – era quella di «conservare nella città di Roma la religione cattolica e la morigeratezza del costume»²¹¹. Soprattutto interessanti erano le intenzioni di migliorare la situazione sociale organizzando le scuole e controllando l'orario lavorativo. La Società fu canonicamente eretta, con decreto del Cardinale Vicario, in data 14 gennaio 1871. Speciali indulgenze le furono concesse da Pio IX con Breve del 17 gennaio 1871 e, con successivo Breve del 1 marzo 1871, venne insignita del titolo di Primaria. Primo presidente della Società fu il principe Mario Chigi. Tra i successivi presidenti troviamo Adolfo Pinciani, che fu anche presidente della Associazione dei Reduci Pontifici «La Fedeltà».

ferite gravemente sono al paese per curarsi –Altri dieci trovansi in istato meno grave», in «Il Pungolo», 29 agosto 1881

²¹⁰ Nella «Fanfulla» fu precisato che «il principe Angelotti che è poi il principe Lancellotti di Roma».

²¹¹ Le opere che principalmente si proponeva la Società erano le seguenti: «1) la professione aperta e coraggiosa delle credenze, delle pratiche e delle osservanze religiose; 2) il promuovere tutto ciò che può giovare ai sopradetti oggetti, ed impedire, entro i limiti del possibile, quanto a quelli è contrario; 3) il sostenere con tutti i mezzi, legali e onesti, la piena libertà del culto cattolico; 4) i provvedimenti per l'educazione ed istruzione cristiana della gioventù; 5) il provvedimento di qualsiasi opera di pietà e di carità, che si proponesse da ciascuno dei soci; 6) il procurare efficace rimedio, od almeno conveniente riparazione, al vizio della bestemmia, sacre, agli insulti contro le cose sacre, alla profanazione dei giorni festivi col lavoro, ed alla licenza dei costumi». I mezzi con cui dovevano attuarsi tali opere consistevano «nella preghiera, nel consiglio, nella stampa, nel buon esempio, nelle pratiche di pietà comuni, e nell'attività e nell'industria di ciascuno», in «Il Buonsenso», a. I, n. 57, 23 febbraio 1871

La Società svolse molte importanti «opere», tra le quali ricordiamo le scuole elementari, di cui la prima venne aperta il 21 agosto 1871, l'Opera Pia contro la profanazione dei giorni festivi col traffico e col lavoro, istituita anch'essa nel 1871; L'Asilo Leone XIII, inaugurato il 2 luglio 1879, per i figli del popolo di Trastevere, affidato alle suore di carità di S. Vincenzo de' Paoli, l'Opera antischiavista²¹²; l'Opera della Conferenze Popolari con Proiezioni Luminose, istituite il 19 marzo 1905, la prima del genere sorta a Roma.

Una delle più importanti iniziative della Primaria Società Cattolica per gli Interessi Cattolici fu la creazione del giornale quotidiano, la «Voce della Verità» nell'aprile del 1871 che, oltre ad essere l'organo ufficiale per gli atti della società, difese per trentaquattro anni, con notevole forza polemica, la causa del cattolicesimo e del papato, combattendo con molta foga istituzioni e stampa liberali. Nella Società fu creata un'apposita Commissione, che aveva il compito di sorvegliare le pubblicazioni della «Voce della Verità», di cui fu presidente, per tutti i trentaquattro anni in cui visse il giornale, il principe Filippo Lancellotti, che si occupava personalmente del quotidiano, sia scrivendo articoli, sia seguendo minuziosamente le pubblicazioni e curando i numeri straordinari dedicati alla rievocazione di particolari avvenimenti politici e religiosi. Si legge nel necrologio del principe Filippo Lancellotti²¹³, pubblicato sul «Bollettino della Società Primaria Romana per gli Interessi Cattolici» che don Filippo Massimo Lancellotti si dedicava alla «Voce della Verità», «vegliando tutte le notti e ritirandosi all'alba, quando il giornale era pronto per la stampa». I numeri

²¹² Probabilmente, sia l'asilo «San Francesco Neri» a Lauro, sia la scuola femminile a Lauro, sia la scuola elementare ad Arsoli furono organizzati secondo questo programma. Cfr. W. Pulcini, *Arsoli: approfondimenti storici, patrimonio artistico e cultura, personaggi, attività*, Printing Word International, Roma 1998, p. 9: «Nel 1870 il Consiglio comunale di Arsoli in una delle prime riunioni deliberò l'istituzione della scuola elementare. Nel 1874, terzo centenario del possesso di Arsoli, la principessa Francesca Lucchesi Palli, consorte del principe Carlo, vendette tutte le sue gioie e con il ricavato realizzò il palazzo di piazza Valeria nel quale furono ospitati l'asilo infantile, la scuola elementare femminile e la scuola di ricamo, istituzioni tutte affidate alle Figlie della Carità e intitolate a San Filippo Neri, che aveva consigliato ai Massimo l'acquisto di Arsoli». Il castello di Arsoli apparteneva al padre di don Filippo Massimo Lancellotti, Camillo Vittorio Emanuele Massimo, principe di Arsoli, e, dal 1873, al fratello maggiore di don Filippo Massimo Lancellotti, Camillo Carlo Alberto Massimo, principe di Arsoli.

²¹³ «Bollettino della Società Primaria Romana per gli Interessi Cattolici», dicembre 1915, n. 12. Citato da M. Francesco, *Storia della «Voce della verità»*, in «Rassegna di politica e di storia», L. De Luca, Roma 1964, n. 113, pp. 12-27.

straordinari contenevano illustrazioni e preziose notizie che il principe Lancellotti desumeva molto spesso da documenti inediti e rari conservati negli archivi della sua famiglia²¹⁴. Don Filippo Massimo Lancellotti finanziò con larghezza l'impresa. La «Voce della Verità» mantenne, durante tutto l'arco della sua vita, pressoché inalterata la struttura tipografica: il giornale era composto da una prima pagina dedicata interamente a questioni di politica, sia interna che estera, commentate in un articolo di fondo, in cui, oltre ai temi relativi al cattolicesimo italiano, trovano ampio spazio questioni politiche e religiose interessanti la Francia, la Germania, l'Austria, la Prussia, la Russia e la Spagna. Il giornale conteneva inoltre le seguenti rubriche: Notizie italiane, Notizie straniere, Cose Romane, Parlamento Italiano, Dispacci telegrafici. La «Voce della Verità» pubblicava gli atti della Società e della Federazione Piana, gli atti ufficiali e le corrispondenze dalle sedi di tutti i Congressi Cattolici, tutti i più importanti documenti pontifici, corredandoli di ampi commenti e riportando le critiche e i giudizi espressi anche dalla stampa liberale. Secondo la prassi dell'epoca gli articoli non erano mai firmati. Si può supporre che don Filippo Massimo Lancellotti scrivesse per il giornale ogni tanto. Per esempio, nel 1881

²¹⁴ I numeri straordinari furono i seguenti:

- Canonizzazione dei SS. Giovanni Battista De Rossi, San Lorenzo da Brindisi, S. Giuseppe Labbre, S. Chiara da Montefalco (8 dicembre 1881)
- La nuova aula della beatificazione (9 dicembre 1881)
- Il centenario della liberazione di Vienna (10 settembre 1883)
- Inaugurazione della nuova abside lateranense (3 giugno 1886)
- Il centenario della liberazione di Buda (2 settembre 1886)
- VIII centenario della morte di S. Gregorio VIII (25 maggio 1887)
- Giubileo sacerdotale di Leone XIII (1 gennaio 1888)
- Giubileo episcopale di Leone XIII (19 febbraio 1893)
- Centenario della morte di Luigi XVI (21 gennaio 1893)
- VI centenario della Santa casa di Loreto e II centenario della morte di Paolo Segneri (10 dicembre 1894)
- III centenario della morte di San Filippo Neri (26 maggio 1895)
- Venticinque anni fa (la festa dei SS. Apostoli Pietro e Paolo) (29 giugno 1895)
- Venticinquesimo della presa di Roma (20 settembre 1895)
- Canonizzazione dei SS. Antonio Maria Zuccaria e Pietro Fourier (27 maggio 1897)
- Cinquantenario anniversario della morte di Pellegrino Rossi (15 novembre 1898)
- I centenario della morte di Pio VI (29 agosto 1899)
- Cinquantenario del ritorno di Pio IX da Gaeta (12 aprile 1900)
- Canonizzazione dei SS. Giovan Battista de la Salle e Rita di Cascia (24 maggio 1900)
- I venti monumenti al Redentore sui monti d'Italia (6 luglio 1902)
- VI centenario della disfida di Barletta (13 febbraio 1903)

furono pubblicate breve notizie sulle scoperte archeologiche vicino ad Avellino e a Nola. Sicuramente queste scoperte potevano interessare una persona appassionata della storia locale nolana e irpina, ma non un abitante di Roma²¹⁵.

Dopo due anni la «Voce della Verità» raggiunse la tiratura di circa quattromila copie. I contemporanei caratterizzavano così il giornale: «La “Voce della Verità” era più indipendente dell’”Osservatore”, la sua polemica assai più viva», era il «solo giornale clericale romano» che stampava «qualche migliaio di esemplari»²¹⁶. La «Voce della Verità» si trovava in incalzante polemica con i giornali liberali, «L’Italie» e specialmente con «La Libertà». La «Voce della verità» fu odiata dal governo, come si vede dal libro di Ugo Pesci dove l’autore, riferendosi al popolo in generale, nomina il giornale «Voce dei gesuiti» e «Voce delle bugie»²¹⁷. Nel 1872 la «Voce della Verità», al contrario dell’altra stampa intransigente, si mostrò favorevole alla partecipazione dei cattolici non solo alle elezioni amministrative, ma anche a quelle politiche. Questa posizione suscitò la disapprovazione della Santa Sede. Nell’ACL è conservato un documento che dimostra la partecipazione di don Filippo Massimo Lancellotti alle elezioni comunali²¹⁸. La differenza di opinioni sulla partecipazione alla vita politica fu l’unico conflitto con la Chiesa nella storia del giornale; tuttavia questa opposizione fu notata e mai dimenticata dai contemporanei perché la proposta del giornale contravveniva a un principio fondamentale della Chiesa, il *non expedit*. Quella era una disposizione della Santa Sede con la quale, per la prima volta nel 1868, la Sacra Congregazione per gli Affari Ecclesiastici Straordinari imponeva ai cattolici italiani di non partecipare alle elezioni politiche nel Paese e, per estensione, di non partecipare alla vita politica italiana. Negli anni

²¹⁵ La «Voce della Verità», 16.11.1881: «In un proprio fondo dal marchese Parisi di Melito vennero in luce dei grandiosi avanzi di costruzioni antiche, di varie epoche. I molti ruderi trovati nei saggi tentati per una zona di 20 ettari, fanno supporre che rappresentano una vetusta città interamente scomparsa e collocati nel centro degli Irpini, che furono una delle grandi colonie sannitiche. [...] Credono i competenti che le trovate rovine appartengono all’obliata Clunia».

La «Voce della Verità», 9.11.1881: «In alcune torme tufacee, scoperte in un recente scavo presso Santa Maria di Capua, si rinvennero alcuni vasi di Fabbrica nolana».

²¹⁶ Paul Vasili, *La société de Rome*, Nouvelle Revue, Parigi, 1877, p. 454.

²¹⁷ U. Pesci, *I primi anni di Roma capitale (1870-1878)*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1907, p. 474.

²¹⁸ Vedi I Appendice (Documenti), 51.

successivi i papi e diverse istituzioni vaticane hanno ribadito molte volte questo divieto. Il divieto di partecipare alla vita politica del Paese era motivato dal fatto che, partecipandovi, si riconosceva al nuovo Stato italiano una legittimità che i Pontefici, almeno fino a Pio X, non riconoscevano, avendo perso a causa dell'unità italiana il potere temporale, ritenuto assolutamente necessario per l'indipendenza del Pontefice. Solamente nel 1919 papa Benedetto XV abrogò definitivamente ed ufficialmente il *non expedit*, anche se in realtà già dall'inizio del Novecento le encicliche papali includevano molte eccezioni che permisero ai cattolici di partecipare alla vita politica ed entrare in Parlamento.

Nel 1875 la «Voce della Verità» abbandonò l'attesa messianica del crollo del liberalismo e cominciò ad affrontare problemi concreti della vita politica ed amministrativa del paese. Fu proprio dalle colonne della «Voce della Verità» che possiamo trovare una delle prime rivendicazioni regionaliste dei cattolici italiani, la cui critica si rivolgeva verso un sistema di accentramento burocratico e legislativo che acutizzava la crisi morale, finanziaria ed economica del Paese²¹⁹.

Tornando all'incidente dell'agosto 1881, in quell'occasione a Lauro anche il principe Lancellotti fu ferito al volto da una scheggia, ma non gravemente. Don Filippo Massimo Lancellotti e i suoi amici erano sconvolti dall'accaduto. Subito dopo l'episodio tragico decisero di installare un monumento commemorativo: i motivi del provvedimento si possono trovare nella lettera di Francesco Venezia a don Filippo Massimo Lancellotti. È interessante notare che

²¹⁹ Dal 1892 dirige il marchese Lorenzo Bottini, già direttore dell'«Esare» di Lucca. Sotto la direzione di Lorenzo Bottini, e soprattutto di Umberto Benigni che all'inizio del secolo prese le redini del quotidiano, la «Voce della Verità» iniziò ad occuparsi, con notevole insistenza, di problemi sociali. Il 29 aprile 1898, all'annuncio di disordini avvenuti in Romagna e a Bari scriveva: «l'ordine non è il risultato di codesti arnesi, ma del benessere cittadino e nazionale»; il 5 maggio 1898: «il governo in tanti anni di signoria sulla penisola, non ha saputo, non diciamo migliorare le condizioni agricole, industriali, economiche, ma neppure impedire che queste deteriorassero fino alla disperazione. [...] Il governo, per mezzo dei suoi agenti, risponde a cariche, a piattonate, e perfino a fucilate, ed usa un diritto che la legge consente». I sequestri nei confronti del foglio romano non si fecero attendere, tuttavia la «Voce della Verità» continuò imperterrita la sua campagna pubblicando l'articolo il 6 agosto 1898 dove fu scritto: «L'Italia è un paese ove la vita è diventata quasi intollerabile: miserabile, senza risorse materiali, oppressa dal peso delle imposte, senza attività intellettuale, senza energie morali». L'ultimo numero uscì il 31 agosto 1904. La cessazione delle pubblicazioni era stata già annunciata il 25 agosto 1904. Gli atti della Società Primaria Romana per gli Interessi Cattolici furono in seguito pubblicati dall'«Osservatore Romano» sino al 1906, dopo di che iniziò le pubblicazioni il «Bolletino della Società Primaria Romana per gli Interessi Cattolici».

lui indica i motivi personali e non quelli collegati all'intenzione di onorare la memoria dei defunti, anche se l'inaugurazione del monumento doveva esser stabilita in una data vicina all'anniversario dell'avvenimento funesto²²⁰: le trattative continuarono tutto l'anno, volendo stabilire il progetto verso la festa dei Santi Patroni di Lauro.

Presto il progetto diventò più concreto: si optò per un'immagine votiva. L'immagine doveva rappresentare la Madonna ed esser collocata nella chiesa dei Santi Protettori sopra il castello di Lauro al posto di un quadro precedente. Sul posto dell'evento tragico volevano installare una lapide in memoria della salvezza. La scelta del posto fu inopportuna perché condizionata solamente da ragioni pratiche, estetiche e di prestigio. La lapide fu pensata come una cosa moderata e semplice²²¹. Fin dall'inizio scelsero l'immagine della Madonna come figura principale dell'opera; tuttavia il tipo di monumento fu oggetto di discussi per molti mesi. In dicembre il progetto consisteva in una guglia dedicata alla Santissima Vergine della Libertà, chiusa con un cancello di ferro²²².

In piazza Lancellotti c'è una colonna marmorea con la statua della Madonna con il Bambino, recintata da una ringhiera di ferro. Il professore Moschiano afferma che «la colonna era in origine una fontana, di cui è ancora visibile il foro in cui si innestava il tubo metallico per il getto dell'acqua» e suppone che «questi graziosi monumentini marmorei servissero a rendere più decoroso e gradevole lo spazio prospiciente all'asilo infantile “San Filippo Neri”, istituzione fondata in quegli anni dallo stesso principe»; lui ritiene che la colonna sia stata elevata da don Filippo Massimo Lancellotti a proprie spese intorno al 1880²²³ e non più tardi del 1883, visto che «le due pubbliche fontane nel rione di Fellino [...] la prima con colonna di marmo e balaustrata di ferro» furono indicate in un Atto del Consiglio il 27 novembre 1883²²⁴.

²²⁰ Vedi I Appendice (Documenti), 52.

²²¹ Vedi I Appendice (Documenti), 53.

²²² Vedi I Appendice (Documenti), 54.

²²³ P. Moschiano, *Pietra per pietra*, Pro Lauro, 2009, p. 42.

²²⁴ ACL, Atti del Consiglio 1880-1884, 1883 n.53.



La fontana *La Madonna con il Bambino*
Lauro, piazza Lancellotti

Verso il maggio 1882 il progetto del monumento memorativo fu definito: don Filippo Massimo Lancellotti decise di dedicare alla Madonna un mosaico. Il 28 agosto 1882 fu consacrata la cappella del Castello di Lauro, dipinta in modo da imitare la tecnica dei mosaici bizantini. Perciò si può presumere che queste due opere siano legate tra loro almeno da un interesse del principe verso l'arte a mosaico.

L'interesse verso il mosaico era conforme al gusto corrente. I mosaici, considerati come elementi principali dello stile neo-bizantino, erano abbastanza diffusi nella seconda metà dell'Ottocento. A questo punto si può ricordare che «tra gli anni Cinquanta e Ottanta dell'Ottocento si situa una sequenza di episodi progettuali diretti o etero-diretti sia da Boito, sia da Selvatico. [...] Si vedano i progetti di D'Aronco per Cividale, di Torres per Mantova, di Sommaruga per Monza»²²⁵; negli anni 1854 – 1874 la facciata della basilica di San Paolo fuori le Mura a Roma fu abbellita con mosaici su disegno di Filippo Agricola e Nicola Consoni. Il significato del gusto neobizantino superò i limiti di uno degli stili

²²⁵ G. Zucconi, *La nozione di neo-bizantino tra Boito e l'Art Nouveau*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, a cura di F. Mangone, Electa Napoli, Napoli 2005, p. 46.

dell'eclettismo nel 1881, quando Angelo Sommaruga fondò la rivista a carattere letterario-sociale-artistico, «Cronaca Bizantina».

Per l'eclettismo non esisteva la necessità di studiare nessuno stile storico abbastanza profondamente; l'interesse si limitava agli ornamenti e ad altri elementi accessori. Lo stile neo-bizantino non fece eccezione. Guido Zucconi nota: «L'architettura fa in realtà da sfondo: come ci ricorda Giacomo Franco. [...] il bizantino si definisce piuttosto per le sue parti accessorie. Da lì proviene un flusso di materia ornamentale che sarà largamente reimpiegato nel revival/survival dell'arte bizantina, a partire dagli anni ottanta dell'Ottocento. Si tratta di fondi oro e di mosaici colorati, costellati di motivi ricorrenti come pavoni e coppe su piedistallo».²²⁶

Questa semplificazione dello stile bizantino è molto evidente sia nell'affresco dell'abside della cappella sia nel mosaico. Dall'arte bizantina viene desunto il fondo d'oro con l'iconografia somigliante ma non uguale a quella tradizionale; anzi l'iconografia è frutto della fantasia del principe e si basa sulla combinazione di diversi elementi con lo scopo di trasmettere un programma commemorativo in modo chiaro e trasparente per gli spettatori dell'epoca. Nonostante il desiderio di creare l'impressione di un'opera antica, la maniera di trattare i volti e i vestiti senza rinunciare al volume tridimensionale, subito dimostra il vero periodo della produzione.

Sulla storia dell'esecuzione del mosaico nell'ACL è conservata una vasta quantità di lettere di una manifattura veneziana vetraria, scritte in risposta alle scrupolose domande di don Filippo Massimo Lancellotti. Queste lettere sono piene di interessanti particolarità tecniche.

Don Filippo Massimo Lancellotti ordinò l'esecuzione del mosaico all'azienda a lui ben conosciuta che dieci anni prima aveva realizzato le vetrate con lo stemma Lancellotti: la Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici.

²²⁶ *Ibidem*, p. 47.

Come si evince dalla carta intestata, la Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici fu fondata nel 1866, tuttavia nel 1872 il principe Lancellotti trattava con la società Vetri e Mosaici di Venezia e Murano (Salviati & C.) che nelle carte intestate portava le notizie della medaglia d'oro di 1^a classe ottenute alla Prima Esposizione Italiana a Firenze nel 1861. La sede di tutte e due manifatture si trovava nello stesso posto, nell'edificio 731 nel campo S.Vio. Nel 1872 la Compagnia aveva anche una sede a Londra all'indirizzo 30, S. James's street. Verso il 1907 nell'azienda si usavano almeno due tipi di carte intestate, probabilmente per la clientela italiana e straniera; la differenza era non solamente nella lingua usata per nominare la Compagnia, ma anche nelle diverse sedi indicate. In italiano la Compagnia si chiamava Compagnia Venezia – Murano Ld. Reale Manifattura di Vetri e Mosaici, fondata nel 1866 con le sedi a Venezia, 730, campo S. Vio e a Londra, 13. 14 New Bond St. W. In francese la Compagnia si chiamava Compagnia Venezia – Murano (anciennement Salviati & C^o). Manufacture Royales de Verres e Mosaïques, con due sedi a Venezia (il Canale Grande, palazzo da Mula²²⁷ e le Procuratie Nuove di San Marco, 68 e 68^a, «Magasin») e una a Londra: 203, Oxford Street, W; fu anche indicato che le fornaci si trovavano a Murano. La Compagnia era orgogliosa delle onorificenze, soprattutto della Légion d'Honneur del 1878, del Grand Prix, Paris, 1889 e del Grand Prix, Milano, 1906. Per la clientela straniera fu indicato: «Les plus hautes récompenses à toutes les expositions» e «Au service de S.M. le Roi d'Italie»²²⁸. È degno di nota che la manifattura di Salviati manteneva contatti stretti anche con i fondatori del Museo Artistico Industriale di Napoli il principe Gaetano Filangieri, Demetrio Salazar, Filippo Palizzi, Domenico Morelli e Giovanni

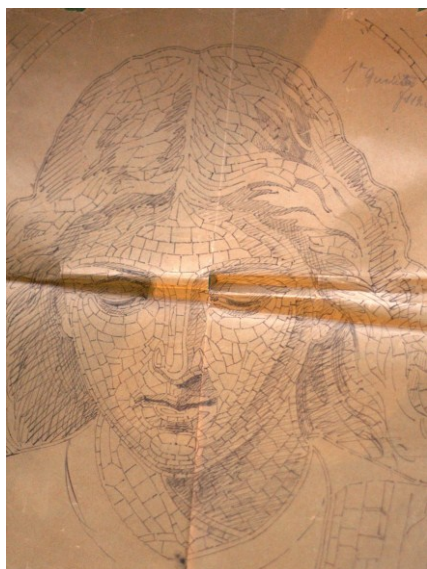
²²⁷ Sulla carta intestata fu correttamente precisato «Grand établissement ouvert à tous les visiteurs».

²²⁸ Cfr. M. Savorra, *Il 'bizantino' e le arti applicate. I mosaici veneziani nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, a cura di F. Mangone, Electa Napoli, Napoli 2005, p. 69: «Mentre le ditte Salviati trovavano spazio in un edificio a San Vio, la Venezia & Murano manteneva la propria sede nello storico palazzo Barbarigo». M. Savorra riporta anche le altre denominazioni delle manifatture collegate con il nome Salviati: Società Anonima per Azioni Salviati & C. per L'Industria della Fabbricazione e Commercio dei Mosaici, Smalti, Calcedonie e Vetrerie, The Venice & Murano Glass and Mosaic Co. Ltd (abbandonato da Antonio Salviati nel 1877), Salviati & C. (specializzata nelle decorazioni musive), Salviati Dott. Antonio (specializzata nei vetri d'arte), Verrières artistiques, meubles sculptés, lustres, miroirs, mosaïques, i lavori eseguiti dalla Salviati sono datati dal 1859.

Tesorone; nel 1884 donò al museo la collezione di vetri artistici. Il dono rappresenta un'esauriente campionatura che permette l'osservazione delle principali tipologie che questa fabbrica produceva in quel periodo.

Leggendo la corrispondenza vediamo che il principe non era un committente fiducioso, nonostante la lunga storia di rapporti con la stessa azienda e la sua notevole reputazione: le lettere indicano le motivazioni della scelta dei dettagli tecnici e includono le risposte alle diverse domande del principe. Anche dalle risposte si può capire che don Filippo Massimo Lancellotti voleva capire chiaramente il metodo della formazione dei prezzi e richiedeva un resoconto preciso e dettagliato. La decisione finale era presa sempre da lui e da nessun altro. La prima lettera, datata probabilmente in modo sbagliato al 4 agosto 1882, era stata mandata verosimilmente il 4 maggio 1882 in risposta alle domande del principe. In questa lettera si trovano anche le posizioni, che, come vediamo dalla lettera del 12 maggio 1882, don Filippo Massimo Lancellotti volle chiarire meticolosamente per cui chiese risposte dettagliate nella sua lettera successiva. Grazie alle citazioni della prima lettera dell'azienda, replicate nella lettera successiva della Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici, si può precisare e cambiare la data della prima lettera, al 2 maggio 1882. A maggio ancora non erano stati determinati né i dettagli dell'immagine, né le dimensioni, né il livello artistico e tecnico dell'opera. Fu stabilito che il mosaico doveva rappresentare la Madonna, tuttavia l'idea del Bambino rimaneva ancora incerta e vaga, anche se già esisteva il parere di aggiungerlo alla Madonna. Il principe s'interessò più di tutto al prezzo, alla garanzia di resistenza e solidità, al metodo di collocazione dell'opera e al termine del lavoro. Cioè già dall'inizio fu accentuato l'aspetto tecnico più di quello artistico dell'attività dell'azienda. La lettera contiene una descrizione molto interessante con allegati i campioni di tre diversi tipi di qualità di mosaici usati dall'azienda, con prezzi naturalmente differenti. Il prezzo dell'opera compiuta dipendeva dalle diverse grandezze delle tessere del mosaico e, in misura minore, dai soggetti rappresentati e dalla

quantità del fondo. In questo caso la Compagnia Venezia Murano assumeva il ruolo di esecutore a livello artigianale senza proposte e intenzioni artistiche²²⁹.



Il campione del mosaico di 1^a qualità
ACL



Il campione del mosaico di 2^a qualità
ACL



Il campione del mosaico di 3^a qualità
ACL

Nella lettera successiva il rappresentante dell'azienda racconta più dettagliatamente le caratteristiche tecniche dell'opera, e soprattutto il metodo d'istallazione della cascina metallica armata di ferro nel muro. Fu spiegato anche il modo di sistemare le tessere nel cemento per chiarire la durata dei lavori previsti, probabilmente considerata troppo lunga dal principe. È notevole che non si tratti mai degli aspetti artistici. Evidentemente fin dall'inizio delle

²²⁹ Vedi I Appendice (Documenti), 55.

trattative don Filippo Massimo Lancellotti ridusse l'attività della manifattura esclusivamente all'esecuzione precisa del suo progetto. Gli aspetti artistici furono trattati direttamente con il pittore che realizzò il cartone secondo la volontà e l'idea del principe²³⁰. Vorrei sottolineare che tutte le trattative si conducevano senza il cartone o qualsiasi altro disegno preparativo, questo fatto che preoccupava naturalmente l'impiegato dell'azienda.

A giugno dalla Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici fu mandato il lucido del mosaico. Dalle lettere successive sappiamo che il progetto fu preparato dal committente senza averlo concordato con l'azienda e che il cartone per il mosaico fu preparato da un pittore scelto dal principe e che questo pittore non aveva alcuna conoscenza delle necessità specifiche e tecniche dell'arte del mosaico. Può essere utile ricordare che anche nella cappella l'imitazione del mosaico è superficiale: il mosaico viene esclusivamente ricordato nel lineamento del volto dorato; oltre a ciò le figure sono dipinte secondo la pratica della pittura murale dell'Ottocento.

La decisione di mandare alla manifattura il cartone eseguito da un pittore sconosciuto e non preparato per questa attività sembra molto strana soprattutto perché proprio la Compagnia di Salviati era famosa a livello mondiale grazie ai quadri su fondo d'oro «a stile bizantino» con le figure dei santi o della Madonna. Tra il 1859 e il 1893 furono compiuti almeno dieci pannelli con la Madonna per committenti privati²³¹. Probabilmente don Filippo Massimo Lancellotti voleva mantenere la possibilità di influenzare l'esito del cartone.

Il progetto fu cambiato dal principe in modo radicale, improvvisamente per l'azienda, perché la descrizione ricevuta un po' prima del lucido rappresentava assolutamente un altro tipo di opera rispetto a quella che era stata valutata in precedenza. Il 5 maggio 1882 l'impiegato aveva calcolato il prezzo di un mosaico di 2 o 3 metri d'altezza e relativa larghezza rappresentante solamente la Madonna. Nel lucido, ricevuto dopo un mese, il 5 giugno 1882, si vide arrivare

²³⁰ Vedi I Appendice (Documenti), 56.

²³¹ I Appendice (Documenti), in M. Savorra, *Il 'bizantino...* cit., p. 71.

un ovale di dimensioni molto ridotte con la Madonna, il Bambino, tre teste d'angeli e altri dettagli. A questa nuova richiesta di don Filippo Massimo Lancellotti la Compagnia Venezia Murano rispose che l'aumento delle figure con il ridimensionamento delle misure comportava l'uso di tessere musive più piccole, e quindi, l'uso di una tecnica più costosa che doveva essere affidata a maestri più esperti. In definitiva il costo sarebbe aumentato.

Tuttavia il cambio così radicale non sembrava al principe una cosa molto seria. Le sue preoccupazioni, come prima, erano tutte per la cascina e la sua resistenza, e anche per le diverse soluzioni per installare il mosaico. Probabilmente, seguendo la sua volontà, la cascina di ferro fu cambiata nella cascina di zinco con intelaiatura interna di rame²³².

Alla Compagnia Venezia Murano ricevettero il cartone tra il 12 e il 15 maggio e rimasero sorpresi ancora di più: non solo era stata cambiata l'iconografia dell'immagine, ma era necessario anche rifare il cartone perché non corrispondeva né esteticamente né tecnicamente alle richieste dell'arte del mosaico. Gli artisti della Compagnia Venezia Murano dovettero ingrandire le spalle della Madonna e il manto che le copriva la testa perché era sproporzionata e aveva una forma troppo piramidale. Probabilmente, il cartone portava allegati i commenti di don Filippo Massimo Lancellotti, dove lui sottolineò l'importanza della riproduzione del Bambino in modo molto preciso e scrupoloso. L'impiegato promise di riprodurlo in facsimile e in modo di conservare la somiglianza. Il termine dei lavori fu fissato al 10 agosto 1882, data in cui il mosaico doveva esser spedito da Venezia²³³.

Verso il 9 agosto il lavoro era stato terminato e il conto dettagliato fu mandato al principe. Dalla lettera si vede che gli esecutori non trovarono il risultato pienamente soddisfacente ed ebbero paura di non aver accontentato di don Filippo Massimo Lancellotti²³⁴.

²³² Vedi I Appendice (Documenti), 57.

²³³ Vedi I Appendice (Documenti), 58.

²³⁴ Vedi I Appendice (Documenti), 59.

Il 17 agosto il mosaico arrivò a Lauro, e la notizia fu subito comunicata al principe²³⁵.

L'edicola mosaicata fu regalata a Lauro non solo da parte di don Filippo Massimo Lancellotti, ma anche dai suoi amici presenti a Lauro alla prova della festa del 1881 e che aveva spaventato tutti. Quando il lavoro si avvicinò alla fine, il principe parlò con gli amici perché partecipassero con un contributo all'istallazione del mosaico. È interessante che i lavori fossero iniziati prima delle trattative del contributo con gli amici di Roma²³⁶. Non sappiamo l'elenco dei partecipanti al finanziamento dei monumenti commemorativi. Nell'ACL è conservato il telegramma del primo agosto 1882: «Ciccolini accetta nota proposta»²³⁷. Nell'articolo pubblicato nel giornale «Capitan Fracassa» era stata segnalata tra gli ospiti di don Filippo Massimo Lancellotti e dei testimoni del triste avvenimento anche la contessa Ceccolini.

Nell'ACL sono conservate due fotografie del mosaico della Madonna con il Bambino, riprese da Giorgio Sommer. Nel ACL è conservato il documento che permette di precisare il periodo dei lavori di Sommer a Lauro: ottobre 1882²³⁸.



G. Sommer
Il mosaico
La Madonna con il Bambino
1882



G. Sommer
L'edicola
La Madonna con il Bambino
1882

²³⁵ Vedi I Appendice (Documenti), 60.

²³⁶ Vedi I Appendice (Documenti), 61.

²³⁷ ACL, firmato da Iannelli.

²³⁸ ACL, *Nota dell'Esigenze e pagamenti effettuati da Roberto Santini Agente del signor principe Lancellotti dal 1° luglio a tutto settembre 1882*, 23 ottobre 1882: «A Giorgio Sommer fotografo per fotografie 51450 Lire».

Nonostante tutte le promesse di altissima qualità del lavoro, già nel 1907²³⁹ il mosaico fu restaurato secondo la volontà di don Filippo Massimo Lancellotti. Il restauro fu ordinato alla stessa azienda. D'inverno il mosaico fu mandato a Venezia per ripararlo²⁴⁰. Il mosaico arrivò a Venezia prima del 26 gennaio 1907. Il rappresentante della Compagnia Venezia – Murano comunicò al principe che il mosaico era arrivato in condizioni relativamente buone, che lo trovavano artistico e di fattura squisita. Pianificarono di cambiare la cascina, con un preventivo di 450 Lire²⁴¹.

L'informazione sui lavori previsti che conteneva questa lettera scritta in modo gentile e ufficiale non bastò al principe che volle sapere tutti i dettagli tecnici ed esprimere la sua opinione sulle azioni necessarie e desiderabili. La successiva lettera fu scritta dell'azienda veneziana in modo da chiarire i problemi, le cause e le conseguenze.

Il mosaico si trovava in pessime condizioni di conservazione. Era necessario togliere il mosaico dalla cascina, pulire i pezzetti del mosaico dallo stucco ad olio e poi rimetterli nella stessa cascina; la cascina doveva esser restaurata praticando alcuni fori. Secondo l'opinione dell'impiegato della Compagnia Venezia – Murano, prima praticavano il «vecchio» sistema del montaggio con applicazione delle tessere legate con stucco ad olio, ma le opere create in questo modo si dimostravano troppo fragili, perciò l'azienda aveva introdotto il «nuovo» sistema della fissazione dei cubetti con cemento Portland e calce. Il lavoro era stato già cominciato e l'impiegato valutava il periodo per terminare il restauro in 6/8 settimane²⁴².

Malgrado nella lettera fossero specificati meticolosamente i lavori che avrebbero dovuto compiere, il prezzo e i termini, il principe richiese ulteriori

²³⁹ Frattempo la fabbrica fu rinominata e divenne *Compagnia Venezia - Murano. Reale manifattura di vetri e mosaici*.

²⁴⁰ Vedi I Appendice (Documenti), 62.

²⁴¹ Vedi I Appendice (Documenti), 63.

²⁴² Vedi I Appendice (Documenti), 64.

particolari tecnici del lavoro successivo, anche perché voleva capire come mai il lavoro di alta qualità si era rovinato in appena 25 anni. La risposta fu molto scrupolosa. L'impiegato fu costretto ad accettare la differenza tra il modo davvero antico di collocare i cubetti fissandoli con cemento formato di calce e pozzolana e il sistema cosiddetto «vecchio» usato dalla Compagnia Venezia Murano tre decenni prima. Per tranquillizzare il cliente, fu spiegato che il sistema «nuovo» era un perfezionamento di quello davvero antico, provato da secoli a tutte le intemperie; nel sistema «nuovo» avrebbero usato il cemento Portland con calce e polvere di marmo in date proporzioni, a seconda della temperatura. La spiegazione degli aggiustamenti necessari che contiene questa lettera è ancora più dettagliata e precisa; alcuni commenti erano sicuramente delle risposte alle domande rivolte dal principe. L'impiegato descrisse il processo della liberazione della cascina dal mosaico come molto lento e graduale mediante pezzi di tela incollati sul fronte del mosaico. I lavori prevedevano anche l'inserimento di nuove tessere in caso di mancanza di quelle originarie. È evidente che don Filippo Massimo Lancellotti si preoccupava per l'integrità del mosaico, perciò il rappresentante della Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici gli promise artisti molto pratici e, per far capire, che anche lui condivideva la sua angoscia, definì il mosaico «di fattura squisita». Gli aspetti di conservazione e futura resistenza erano la preoccupazione principale per il principe. Perciò nella lettera dell'azienda veneziana si sottolineò che sarebbe stato pulito totalmente dallo stucco ad olio. Su indicazione del principe l'azienda fu costretta a trovare una soluzione per appendere il mosaico senza fare fori, perché don Filippo Massimo Lancellotti aveva paura dell'umidità che avrebbe potuto penetrare nella cascina²⁴³.

Le domande e le preoccupazioni del principe si possono dedurre non solamente dalle risposte dell'impiegato dell'azienda veneziana. Nell'ACL è conservata anche una bozza della lettera del principe alla Compagnia Venezia

²⁴³ Vedi I Appendice (Documenti), 65.

Murano senza data, nella quale lui espresse la sua opinione sulle cause del danneggiamento, descrivendolo come sgretolamento, e scrisse di essersi rivolto per le riparazioni a dei mosaicisti di Pompei che lavoravano a Pompei per altre opere, ma che costoro non avevano accettato l'incarico. Pertanto don Filippo Massimo Lancellotti era costretto a rivolgersi direttamente all'esecutore veneziano. Come in futuro divenne chiaro, era la soluzione giusta, perché il difetto del mosaico di Lauro era tipico della produzione della Compagnia Venezia Murano della seconda metà dell'Ottocento. Il principe apprezzava molto la qualità della cascina di ferro, mentre incolpava la cattiva qualità di gesso e mastice. Sul verso della lettera è disegnata la cascina²⁴⁴. Nella lettera don Filippo Massimo Lancellotti ipotizzava alcuni possibili metodi per riparare il mosaico e voleva sapere la differenza tecnica tra questo mosaico e i mosaici antichi. Perciò è verosimile che la lettera della Compagnia Venezia Murano del 15 febbraio 1907 fosse la risposta a questa lettera del principe²⁴⁵. Questa lettera scritta personalmente da don Filippo Massimo Lancellotti è molto interessante, perché in modo diretto dimostra i suoi interessi, il suo livello di conoscenza delle scienze e la sua passione nel trovare la soluzione tecnica da solo.

Nonostante che nella prima lettera i termini per eseguire il lavoro fossero indicati «tra 6 e 8 settimane», già dopo un mese il restauro fu compiuto, e don Filippo Massimo Lancellotti ricevè la lettera con la notizia che il lavoro era riuscito splendidamente²⁴⁶.

Probabilmente il principe voleva avere un parere da un esperto, perciò prima di ricevere l'opera chiese ad un ingegnere (è notevole che non fosse un artista!) di controllare il risultato. Dalle bozze scritte personalmente dal principe Lancellotti possiamo capire quanto lui fosse preoccupato della necessità di riparare il mosaico e quanto fosse importante per lui questa opera anche dopo 25 anni all'evento funesto²⁴⁷. L'azienda fu visitata anche da altre persone, che

²⁴⁴ Vedi II Appendice (Disegni e piante), 42.

²⁴⁵ Vedi I Appendice (Documenti), 66.

²⁴⁶ Vedi I Appendice (Documenti), 67.

²⁴⁷ Vedi I Appendice (Documenti), 68.

conoscevano il principe e volevano fargli piacere. Uno di loro era il cavaliere Posi²⁴⁸, che aveva l'incarico di agente di don Filippo Massimo Lancellotti. Tali persone dopo le visite all'azienda scrissero al principe la propria opinione sul lavoro effettuato²⁴⁹. Anche l'azienda spedì i rapporti delle visite, sempre sottolineando l'opinione positiva del revisore²⁵⁰.

Dopo la visita di controllo dell'ingegnere Angaro fu stabilita anche la somma del pagamento finale: 450 lire.

Nonostante tutte le promesse della Compagnia Venezia Murano, don Filippo Massimo non si limitò solamente alla riparazione del mosaico. Per esser più sicuro che il mosaico non si sarebbe distrutto negli anni successivi, ordinò l'edicola alla Ditta Nasti & Zampini²⁵¹. L'edicola era pronta il 16 settembre 1908²⁵². La stessa ditta sei anni prima aveva eseguito la lapide sopra l'ingresso alla cappella del castello di Lauro²⁵³.



L'edicola «La Madonna con il Bambino»

²⁴⁸ Vedi I Appendice (Documenti), 69.

²⁴⁹ Vedi I Appendice (Documenti), 70.

²⁵⁰ Vedi I Appendice (Documenti), 71.

²⁵¹ Nella carta intestata fu nominata la specializzazione della ditta: lavorazione di marmi, lavori in architettura ed ornato; e indicato l'indirizzo: Napoli, Piazza Mario Pagano, N. 43; succursale Vico Croce ai Miracoli, 14.

²⁵² Vedi I Appendice (Documenti), 72.

²⁵³ Vedi I Appendice (Documenti), 36.

Il mosaico di oggi è quasi uguale a quello fotografato da Giorgio Sommer. L'unica differenza evidente è l'arco sopra il mosaico evidentemente aggiunto dal principe dopo il restauro per proteggere l'edicola dall'umidità che già una volta aveva distrutto l'opera.

L'iconografia mariana del mosaico sembra molto tradizionale; tuttavia nel mosaico sono uniti diversi elementi iconografici, necessari per dare l'idea della pace, della protezione e della salvezza. Tra gli elementi tradizionali sono il fondo d'oro, i nimbi d'oro, il manto blu della Vergine, ma anche la falce lunare dell'iconografia dell'Immacolata molto più recente. Il Bambino mantiene in una mano il globo che permette di trattare la sua immagine come la personificazione del *Salvator mundi*, tuttavia anche la Madonna mantiene il globo con una mano. Il gesto del Bambino è un tradizionale gesto benedicente, nella mano lui tiene un ramo di lauro, la cui scelta è sicuramente condizionata dal nome del paese. La fonte dell'iconografia è conservata nell'ACL nella cartella «Mosaico al murato 1882».



L'immagine della Madonna Liberatrice
Luigi Banzo, 1832, incisione
ACL



L'immagine della Madonna Liberatrice
La chiesa di Santa Maria Liberatrice
Roma, Testaccio

È una icona di carta, incisa nel 1832 da Luigi Banzo, con l'iscrizione: «Libera nos a poenis inferni. In Campo Boario de Urbe in loco ubi S. Silvester Papa immanem Draconem perpetuo Ergastulo mancipavit». Questo disegno fu

tratto dalla famosa icona di Santa Maria Liberatrice che si trovava nella chiesa omonima sul Foro Romano. La chiesa di Santa Maria Liberatrice al Foro Romano venne costruita nel XIII secolo sul luogo della precedente chiesa di Santa Maria Antiqua, nel Foro Romano, che ormai si era ridotta a un rudere e si era seminterrata per l'innalzamento del terreno. La nuova chiesa era anche chiamata Sancta Maria libera nos a Poenis Inferni.

Sicuramente prima degli scavi non si sapeva niente della storia antica della chiesa, tuttavia esisteva l'informazione frammentaria degli affreschi e delle mura che sicuramente appartenevano ad edifici precedenti e che furono trovati in diverse epoche. Perciò gli autori raccontavano varie leggende, le cui tracce troviamo anche nell'iscrizione sull'incisione del 1832. Moroni scrisse nel 1847: «La chiesa fu intitolata a Santa Maria Liberatrice, poiché è tradizione che ne' primi secoli della Chiesa, vicino alle tre colonne scanalate che le stanno quasi rimpetto, vi era una profonda caverna, entro la quale si vuole che il papa S. Silvestro I²⁵⁴ colle sue preghiere confinasse un feroce dragone, il quale con pestilente suo fiato infettando l'aria dava morte a molte persone. Il summentovato Posterla parlando di S. Maria Liberatrice, e narrando il fatto dice che alcuni la chiamarono libera nos a peste, e che alla chiesa i papi concessero molte indulgenze»²⁵⁵.

Armellini scrisse nel 1891: «Anticamente la chiesa fu detta, dal luogo profondo in cui giaceva, come risulta dai vestigi veduti nel secolo XVI, de inferno, ovvero in inferno, denominazione che ha pure qualche relazione con l'altra leggenda del lago di Curzio, apertosi presso al sito della chiesa medesima; ed è per questo ancora che fu appellata ancora S. Silvestro in lacu»²⁵⁶.

La chiesa di Santa Maria Liberatrice al Foro Romano subì una radicale ricostruzione nel 1617 ad opera di Onorio Longhi che cancellò definitivamente ogni traccia di Santa Maria Antiqua. La trasformazione fu promossa e finanziata

²⁵⁴ Papa S. Silvestro I morì nel 335.

²⁵⁵ G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, V. XIII, Tipografia Emiliana, Venezia 1847, p. 201.

²⁵⁶ M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Tipografia Vaticana, Roma 1891, p. 528.

dal cardinale Marcello Lante. Tuttavia esiste informazione sugli scavi condotti sporadicamente in quest'area negli anni seguenti²⁵⁷.

Nel 1900 fu decisa la demolizione della chiesa per porre in luce i sottostanti resti della basilica paleocristiana di S. Maria Antiqua, ma il titolo rimase e fu trasferito, assieme agli stucchi e ai marmi policromi, alla omonima chiesa in costruzione nel rione Testaccio. La chiesa di S. Maria Liberatrice è stata costruita su un terreno appositamente acquistato dalla Santa Sede durante il pontificato di Leone XIII (1878-1903) per erigervi un grande edificio di culto, del quale peraltro erano già state gettate le fondamenta da parte dei benedettini di S. Anselmo. Nel 1904 Pio X volle riprendere il progetto e l'anno successivo furono incaricati di soprintendere ai lavori i salesiani di don Bosco e le oblate di Tor de' Specchi, benedettine di S. Francesca Romana, a cui apparteneva la chiesa di S. Maria Liberatrice al Foro Romano. La chiesa in stile neoromanico con i mosaici sulla facciata in stile neobizantino, realizzata in laterizio e travertino, fu concepita dall'architetto torinese Mario Ceradini nel 1906-1908.

La venerata immagine Sancta Maria Libera nos a Poenis Inferni raffigurante la Madonna con il Bambino fu trasferita nella nuova chiesa e situata sull'altare maggiore, inquadrata da un baldacchino realizzato in marmo rosso e sorretto da quattro colonne di granito rosa con i simboli degli evangelisti sui capitelli. La storia di questa immagine, secondo le leggende, risale ai primi anni della costruzione della chiesa. Moroni scrisse che il papa Silvestro I «edificò la chiesa e vi collocò l'effigie di Maria coll'epigrafe: S. Maria libera nos a poenis inferni, che poi compendiosamente si disse Liberatrice; l'immagine consunta dall'età fu ristorata, e per la gran venerazione che riscuoteva per grazie concesse, il capitolo vaticano la coronò il 4 agosto 1653 con corona d'oro, ad istanza delle oblate di S. Francesca, avendo già Gregorio XV con breve de' 23 settembre 1621 dichiarato privilegiato quotidiano perpetuo il suo altare di Maria

²⁵⁷ Per esempio, nel 1702. Cfr. Francesca Caprioli, *Vesta aeterna: l'Aedes Vestae e la sua decorazione architettonica*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2007, pp. 36-37.

Vergine. Tanta è la singolare devozione del popolo verso questa sacra immagine e la chiesa, che non essendo sufficiente il detto altare a dare sfogo alla celebrazione delle messe, fu accordato lo stesso privilegio all'altare maggiore del S. Crocefisso»²⁵⁸. In realtà fino alla metà dell'Ottocento l'immagine della Madonna Liberatrice raramente fu indicata nelle guide come un'attrazione speciale della chiesa. Per esempio, F. Titi scrisse nel 1763: «La cappella di S. Francesca Romana, dalle cui monache dipende questa chiesa, è abbellita col disegno di Francesco Ferrari. Il quadro dell'altar maggiore è di Stefano Parocel, e alcune pitture a fresco, e gli stucchi sono di Giacinto Ferrari. Uno de'quadri laterali è del Gramiccia, e l'altro è di Sebastiano Ceccarini, che fece anche i laterali nella cappella di S. Michele. Le pitture in sagrestia sono dello stesso Parocel»²⁵⁹. Pistolesi scrisse nel 1856 chiaramente: «Non vi sono cose interessanti»²⁶⁰. La cosa molto curiosa è che l'immagine non fu indicata neanche nella guida del 1565, cioè scritta prima della ricostruzione della chiesa²⁶¹. Improvvisamente nel 1861 Alessandro Rufini afferma nel 1861 che la chiesa di Santa Maria Liberatrice «è molto frequentata dai fedeli per venerarvi una

²⁵⁸ G. Moroni, *Dizionario ... cit.*, p. 202

²⁵⁹ F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma, stamperia di Marco Pagliarini*, Roma 1763, p. 205.

Questa descrizione fu ripetuta nei libri di:

R. Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna, opera postuma*, presso C. Barbiellini, Roma 1766, p. 397: «La cappella di S. Francesca Romana è abbellita con disegno di Francesco Ferrari di stucchi, e pitture a fresco; queste, e il quadro dell'Altar maggiore, sono di Stefano Parocel; gli stucchi di Giacinto Ferrari. De' due quadri laterali, quello a sinistra entrando è del Gramiccia, l'altro di Sebastiano Ceccarini, che fece anche i laterali nella cappella di S. Michele; dello stesso Parocel sono le pitture della Sagrestia»;

A. Nibby, Roma *nell'Anno MDCCCXXXVIII: Parte Prima Moderna*, Volume 3 Tip. delle Belle Arti, Roma 1839, p. 377: «La cappella di S. Francesca Romana fu ornata in seguito con affreschi e stucchi, sui disegni di Francesco Ferrari; gli affreschi sono di Stefano Parocel, il quale dipinse anche il quadro dell'altare, e gli stucchi son lavori di Giacinto Ferrari. Dei quadri laterali, quella a sinistra è opera del Gramiccia, e l'altro a dritta è di Sebastiano Ceccarini; di cui sono pure tutti i quadri della cappella di S. Michele arcangelo. Le pitture della sacrestia sono furon condotte dal nominato Stefano Parocel»;

G. Melchiorri, *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, Tip. Puccinelli, Roma 1840, p. 421: «La cappella di S. Francesca Romana è ornata con disegno di Fran. Ferrari; le pitture sono di Stefano Parocel; che fece anche il quadro dell'altare. Dei laterali quello a sinistra e del Gramiccia e quello a destra e di Sebastiano Ceccarini, che colori ancora ancora i quadri della cappella di S. Michele; Le pitture della sagrestia sono dello stesso Parocel».

²⁶⁰ E. Pistolesi, *Descrizione di Roma e suoi contorni: con nuovo metodo breve e facile per vedere la città in otto giorni*, G. Gallarini, Roma 1856, p. 201, lui aggiunge anche la descrizione degli interni della chiesa uguale alle precedenti: «nella cappella di S. Francesca Romana, disegnata dal Ferrari, oltre il quadro dell'altare, sono del Parocel le altre pitture. Latì = Quelle a destra sono di Sebastiano Ceccarini: quelle a sinistra del Gramiccia; sua è la cappella di S. Michele».

²⁶¹ Cfr. G. Franzini, *Le Cose maravigliose dell'alma città di Roma*, Roma 1565, p. 25

miracolosa immagine di Maria Santissima, che nella medesima si conserva»²⁶². Infatti l'interesse del carattere archeologico e storico per l'immagine di Sancta Maria Libera nos a Poenis Inferni risale al 1792, quando l'incisore Pietro Bombelli pubblicò la descrizione e l'incisione di questa icona, facendo capire che era l'immagine originaria: «Il Santo pontefice [...] poscia sul campo della vittoria eresse in trofeo una piccola chiesa, e vi collocò un'immagine di Maria coll'epigrafe Sancta Maria libera nos a poenis inferni, che poi compendiosamente appello Liberatrice. L'immagine consunta dall'età si osserva ristorata. [...] Ho parlato del miracolo senza toccare le circostanze, che talora la serie degli anni, la mal'intesa devozione, o l'imperizia degli scrittori cangia, travolge, confonde. [...] La corona d'oro dal Capitolo di S. Pietro, datale il 4 agosto 1653 ad istanza delle suddette Religiose, il gran numero de' Sacerdoti, che sacrificano all'altare della SS. Vergine; l'altare stesso privilegiato da Gregorio XV, i voti sospesi all'intorno, fan palese la divozion di Roma a questa veneranda Effigie, alla quale con tutta proprietà conviene l'Epigrafe: Ipsa conteret caput tuum»²⁶³. Durante gli scavi presso la chiesa Santa Maria Antiqua fu trovato un'immagine della Madonna con il Bambino fra le braccia, detta Maria Regina, del 530 d.C. Le leggende riportarono la verità, nonostante si trattasse di un'altra immagine, che si trovava nella chiesa precedente.

Si può ipotizzare, prendendo in considerazione l'interesse di don Filippo Massimo Lancellotti per l'archeologia e per la conservazione dei monumenti antichi e medievali, che l'immagine della Madonna Liberatrice fu scelta anche come simbolo della sua posizione politica contrastante con l'archeologia militante, in quanto sicuramente accordava la sua preferenza all'archeologia accademica, incentrata sullo studio dei documenti storici e artistici. Questo avveniva nel contesto, fortemente polemico, del dibattito allora vivacissimo

²⁶² A. Rufini, *Guida di Roma e suoi dintorni ornata della pianta e vedute della città e corredata di tutte quelle notizie che possono importare al viaggiatore*, Tip. Forense, Roma 1861, p. 68.

²⁶³ *Raccolta delle immagini della B. Vergine orate della corona d'oro dal Capitolo di S. Pietro*, stamperia Salomoni, Roma 1792, pp. 134-136

sugli orientamenti della politica culturale nazionale e municipale intorno alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio archeologico di Roma, all'uso e alla funzione dei monumenti. Le discussioni sulla necessità di demolire la chiesa di Santa Maria Liberatrice per consentire gli scavi archeologici erano cominciate prima dell'inizio del Ventesimo secolo. Già nel 1891 Armellini concluse la sua descrizione della chiesa con le parole: «Sarebbe certamente desiderabile, nell'interesse dell'arte e della religione, che la chiesa antica così ricca di storiche e pregevoli pitture, senza anno dell'attuale, venisse dissotterrata»²⁶⁴.



L'immagine della Maria Regina
Chiesa Santa Maria Antiqua, Roma

La preghiera, scritta nell'incisione con l'immagine della Madonna Liberatrice, corrispondeva al desiderio del principe di dedicare l'opera alla Madonna della Libera. Tuttavia dell'originale sono rimasti solo il gesto benedicente del Bambino e il gesto protettivo della Madonna, ma la Beata Vergine nel mosaico alza la mano sinistra, non destra come nell'icona di carta.

Mi sembra molto notevole la promessa dell'impiegato della Compagnia Venezia Murano di riprodurre il Bambino come un "facsimile" rispetto al

²⁶⁴ M. Armellini, *Le chiese ... cit.*, p. 529

modello²⁶⁵, nonostante il fatto che la qualità del cartone non fosse adeguata al lavoro. Si può presumere che l'aggiunta all'ultimo momento dell'immagine del Bambino fosse molto importante per il committente. L'immagine è molto somigliante a un ritratto, perciò si può supporre che abbiano rappresentato l'unica giovane vittima di quel giorno funesto: «un giovinetto quindicenne, a nome Francesco, da una scheggia dello stesso petardo si ebbe ridotti in frantumi il cranio»²⁶⁶, come scrissero nei giornali.

L'edicola si completa di due cartigli. Uno in alto con una testa d'angelo alla sommità²⁶⁷.



Il cartiglio superiore dell'edicola con il mosaico
La Madonna con il Bambino
Lauro

Il professore Moschiano nota che l'incisione è «l'invocazione che riprende, modificandola con l'aggiunta di Laurum, la più antica preghiera mariana del Sub tuum presidium»²⁶⁸. Il cartiglio in basso dà l'idea di una pergamena che si srotola in senso orizzontale, e descrive incisivamente l'episodio tragico e il motivo dell'edificazione dell'edicola. Nel cartiglio c'è anche l'elenco degli amici di don Filippo Massimo Lancellotti che sono venuti per la festa e sono diventati i testimoni dell'evento infausto e che, probabilmente, parteciparono con un contributo alla collocazione del mosaico²⁶⁹.

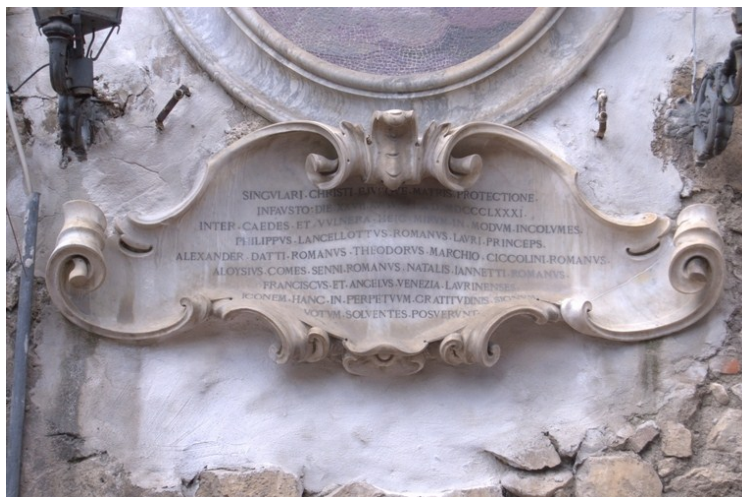
²⁶⁵ ACL, la lettera della Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici, 15.06.1882.

²⁶⁶ «Il Pungolo», 29 agosto 1881

²⁶⁷ Vedi I Appendice (Documenti), 73.

²⁶⁸ Moschiano P. *Pietra per pietra* ... cit., p. 71.

²⁶⁹ Vedi I Appendice (Documenti), 74.



Il cartiglio inferiore dell'edicola con il mosaico
La Madonna con il Bambino
 Lauro

Il mosaico fu collocato da don Filippo Massimo Lancellotti negli anni del restauro del castello e la sua sistemazione cronologicamente corrisponde alla ricostruzione della cappella. I documenti e le lettere, conservate nell'ACL del castello di Lauro, permettono di capire meglio il metodo di lavoro, le preferenze nelle scelte e gli interessi del principe nell'abbellimento del castello e del paese. Grazie ai documenti si evidenzia che la sua opinione e il suo gusto furono sempre determinanti per il restauro e per la costruzione e che i suoi interessi erano concentrati sugli aspetti tecnici, tecnologici e iconologici, mentre aveva minore importanza la qualità artistica. Queste caratteristiche del gusto di don Filippo Massimo Lancellotti sono state determinanti per la configurazione del castello e della sua decorazione.

9. Progetti urbanistici a Lauro a cavallo tra Ottocento e Novecento

Il paese di Lauro cambiò la sua urbanistica in modo abbastanza radicale nella seconda metà dell'Ottocento grazie all'attività di don Filippo Massimo Lancellotti. Questo cambiamento è molto evidente nella presenza di una nuova rete stradale. Nel documento «Castello Baronale nell'abitato di Lauro» è riportata la descrizione delle strade «dalla perizia 30 gennaio 1844 redatta per la causa tra don Ottavio Lancellotti principe di Lauro e la sua germana donna Angelica principessa di Cursi»: «Questo castello consiste in un vasto edificio sito nella parte più eminente del paese ed isolato da ogni altra fabbrica pervenendo visi da strade pubbliche che prendendo il nome del medesimo edificio vien chiamato la strada del Castello. Nel finire dunque tale strada si perviene ad uno spazio pavimentato in parte da travertino, ed in parte da terrapieno in testa del quale, vi è il muro con vano di portone d'ingresso al castello indicato»²⁷⁰. Dunque il castello era abbastanza isolato sia dal paese di Lauro, sia dal paese di Taurano, perché è posizionato geograficamente tra i due paesi.

Nella seconda metà dell'Ottocento il castello diventò un posto aperto spesso ai visitatori dove si organizzavano diversi concerti e feste. L'isolamento contrastava con il nuovo ruolo del castello, proposto dal principe, come centro culturale. Molti rinnovamenti impostati da don Filippo Massimo Lancellotti erano inconsueti per l'epoca e modernissimi, per esempio l'apertura dell'asilo nel paese. Questo fatto dimostra anche la sua idea di un ruolo paternalistico rispetto alla vita del paese, un ruolo di generoso e preoccupato padrone le cui attività e pensieri erano puntati al benessere del paese e della popolazione.

La stradina descritta, che collegava il castello con il paese di Lauro, non era considerata da don Filippo Massimo Lancellotti come un accesso comodo e sufficiente, perciò i lavori urbanistici furono cominciati dalla costruzione di una

²⁷⁰ ACL, faldone 51.

strada nuova che doveva unire il paese di Taurano in montagna sopra il castello di Lauro con il castello e con il paese di Lauro. Da Taurano la strada conduce ad Avellino, perciò lo scopo del progetto non era solo locale, ma serviva il collegamento con una grande città. Il Vallo di Lauro era collegato con Nola sia storicamente, sia geograficamente: la strada da Nola andava tra le catene montuose e finiva nella valle. Dal 1861 il Vallo di Lauro ha smesso di accompagnarsi alle vicende economiche, politiche e sociali dell'area geografica di riferimento, Terra di Lavoro, ed è entrata a far parte della provincia di Avellino. Nonostante questo mutamento amministrativo, il Vallo di Lauro rimaneva isolato dal centro provinciale a causa delle montagne che lo circondano²⁷¹.

I lavori furono cominciati appena il principe fece una pausa nell'abbellimento del castello. Nel 1877 il progetto della strada era noto a tutti nel paese, perciò i vicini del principe, i signori Pandola, proposero un cambio di terre per organizzare il possedimento nel modo più bello, comodo e compatto. Dalla lettera sappiamo che esisteva un'altra via Terra che scendeva più giù, lungo il terreno appartenente ai Pandola. Grazie al cambio, che faceva comodo a tutti, i Pandola potevano ingrandire il proprio giardino situato sotto il castello, il principe cambiò il progetto e condusse la strada per Taurano vicino allo scalone del castello di Lauro²⁷². Il rilievo della montagna in questa zona permetteva di costruire la strada più dritta, cioè più comoda e in modo più economico.

Questo cambio diventò definitivo solamente dopo 10 anni.

A settembre del 1882 il signor Pandola era ancora preoccupato «che il signor Venezia non abbia a commettere qualche errore pel modo di volturare il pezzetto di terreno che Essa ha avuto la cortesia di cedermi»²⁷³.

²⁷¹ A. Graziano, *Il volto di una valle: 100 anni di storia urbana Sviluppo socio-economico ed evoluzione urbanistica della nostra valle calata nel contesto di un'area geografica condizionata dalla sua marginalità*, in *d*, 31.12.2000, p. 6: «Appare chiaro che il confine di provincia ad Ovest della Valle e le montagne sugli altri poli geografici hanno parimenti contribuito ad un isolamento che a distanza di un secolo e mezzo fa pesantemente sentire i suoi effetti».

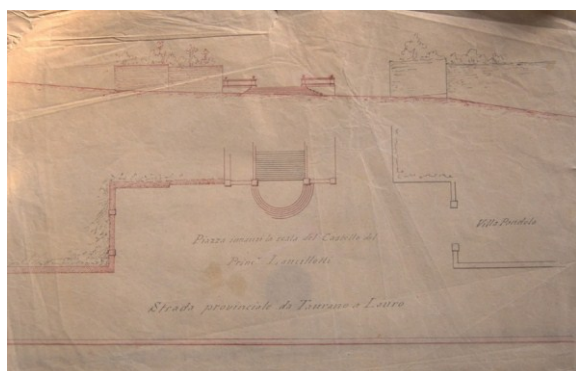
²⁷² Vedi I Appendice (Documenti), 75.

²⁷³ La lettera dal 2.09.1882. ACL, faldone 51.

Nonostante tutte le preoccupazioni, la vendita fu compiuta il 2 dicembre 1882²⁷⁴.

All'inizio il progetto della costruzione della strada per Taurano era più grandioso di quello che fu poi realizzato. All'uscita dalla piazza del castello il principe voleva costruire un tunnel per arrivare dal castello subito fuori al paese di Lauro, passando esclusivamente per il suo bosco. Questo tunnel non fu mai costruito, probabilmente, come si può supporre dalla lettera privata, a causa dei costi e non dei problemi tecnici.²⁷⁵

La nuova situazione territoriale è rappresentata su una pianta, conservata nell'ACL. Lo scopo del progetto era organizzare il nuovo spazio davanti allo scalone che dava sulla nuova strada. Sulla pianta sono disegnati l'ingresso alla villa Pandola, la nuova via Terra e la nuova strada per Taurano. La parte principale della pianta è la nuova scala che scende verso la strada. Secondo il progetto la scala doveva essere finita con una piazzola a sei gradini; ai fianchi della scala antica erano state progettate delle muraglie più larghe e robuste abbellite con delle sfere. Il progetto rimase irrealizzato.



Pianta della piazzetta davanti allo scalone
ACL



Scalone e la via Terra
Fotografia attuale

Per costruire la strada c'era un ostacolo: sul tratto progettato si trovava una casetta. Una dura gara fu iniziata per comprarla e demolirla. Per esempio, il 16 gennaio 1892 don Filippo Massimo Lancellotti ricevette questa notizia da

²⁷⁴ Vedi I Appendice (Documenti), 76.

²⁷⁵ Vedi I Appendice (Documenti), 77.

Roberto Santini: «Mastro Onofrio mi disse che si appropriava a causa della strada di Taurano, la casetta sita a piè dello scalone, ed io subito le scrisse, in riguardo al giardino di Vostra Eccellenza per ora non c'è niente di nuovo»²⁷⁶.

Finalmente il 23 marzo 1892 il contratto della compera della casa fu stipulato. Giuseppe D'Amelia scrisse al principe del suo successo²⁷⁷. Da sua lettera è evidente che la vicenda non era facile e che il principe nel suo desiderio di comprare questa casetta concorreva con lo stato e con gli organi ufficiali. L'acquisto fu compiuto solamente nel settembre del 1892, quando il principe ricevette il telegramma: «Finalizzato acquisto casetta piedi scalone con stipula istrumento segue lettera maggiori dettagli: D'Amelia»²⁷⁸. I lavori non fermarono mai nonostante diverse difficoltà giuridiche collegate con le questioni della proprietà della terra. Durante i lavori furono trovati alcuni reperti archeologici che sono stati conservati secondo l'ordine di don Filippo Massimo Lancellotti. Dalle lettere al principe sappiamo che fu trovata una colonnetta della lunghezza di 80 centimetri e del diametro di 20 centimetri²⁷⁹. Le colonnette fissate alla facciata della cappella hanno una lunghezza simile a quella indicata nella lettera.

La velocità dei lavori fu accelerata. Il 30 aprile 1892 Giuseppe D'Amelia rese noto al principe le ultime notizie e decisioni dell'ingegnere. Nella lettera furono indicati dettagliatamente tutti i problemi tecnici e le possibili soluzioni. In maggior parte si trattava della necessità di costruire dei cunicoli per le acque piovane, il passaggio a livello per i pedoni e un incrocio. Nella lettera scrisse anche circa le trattative in atto riguardo alla ripartizione di responsabilità nella costruzione e nell'incarico di manutenzione della strada con l'amministrazione provinciale. Prendendo in considerazione il fatto che nella lettera è indicata anche la somma richiesta dall'ingegnere per il suo lavoro, si può supporre che i lavori erano appena cominciati²⁸⁰.

²⁷⁶ ACL, faldone 51.

²⁷⁷ Vedi I Appendice (Documenti), 79.

²⁷⁸ ACL, faldone 51, 24.09.1892.

²⁷⁹ Vedi I Appendice (Documenti), 80.

²⁸⁰ Vedi I Appendice (Documenti), 81.

Nonostante che nel 1892 sembrava che tutti gli ostacoli fossero stati superati, dopo alcuni anni incominciarono i problemi amministrativi. Il 15 giugno 1896 Angieri scrisse: «In quanto alla strada di Taurano, il signor Dente non è venuto più in Lauro. Avendo poi domandato al sindaco di Taurano perché tale fa danza mi ha risposto che si attendeva la domanda che doveva venire dalla Prefettura»²⁸¹.

Attorno al castello, sul territorio del paese, il principe abbellì due piazze e una curva della strada. Nell'ACL sono conservati alcuni documenti e piante che permettono di valutare l'entità dei lavori. Questi lavori servivano soprattutto per dare maggior decoro al paese e non erano indispensabili né per la prosperità del castello né per la comodità dei suoi abitanti.

Grazie all'attività del principe fu ricostruita la piazza del Municipio vicino alla strada vecchia del castello. La piazza, intorno al 1880, si estendeva ancora su due livelli: uno più alto che partiva dalla parte frontale del palazzo municipale, e un altro più basso che declinava verso la strada. Fu allora che il principe don Filippo Massimo Lancellotti volle intervenire perché fosse resa più comoda e spaziosa e soprattutto fosse eliminato il dislivello. In una delibera consiliare dell'anno 1883 si legge che il principe «ha voluto pure di sua propria borsa riordinare ed abbellire la piazza principale del paese detta del mercato che era d'ineguale livello, ampliandone la parte piana e riducendo quella più elevata ad una strada comodissima pel transito delle vetture, separandola dalla prima da un muro coronato di pietre vesuviane, adornato di sei fanali in ferro fuso e con grande scalinata di simile pietra nel mezzo e precisamente nel punto che corrisponde all'entrata del nuovo Palazzo municipale da servire di comunicazione fra l'uno e l'altro piano, facendo volontaria rinunzia e cessione di tale opera in favore del comune».²⁸²

²⁸¹ ACL, faldone 51

²⁸² P. Moschiano, *Pietra...* cit., p. 51



Piazza Municipio nella fine del 1800
Fotografia dell'epoca, ACL

Nella fotografia è rappresentata la piazza Municipio dopo la ricostruzione: si vedono molto chiaramente la scalinata davanti all'edificio del municipio, il muro, alcuni fanali. Negli anni successivi la piazza è stata rinnovata ancora una volta: nella fotografia la piazza è ancora percorsa dall'alveo che dopo è stato eliminato.

Dimostrando riconoscenza per l'abbellimento del paese, i cittadini di Lauro nell'agosto del 1883 misero una lapide in onore di don Filippo Massimo Lancellotti sull'edificio del Municipio, davanti alla bellissima scalinata costruita da lui²⁸³.

Nella curva della strada che conduceva alla piazza Municipio don Filippo Massimo Lancellotti collocò due fontane, non per i divertimenti privati, ma per il piacere e la bellezza del posto pubblico rendendo lo spazio vicino all'asilo

²⁸³ Vedi I Appendice (Documenti), 82.

“San Filippo Neri” aperto da don Filippo Massimo Lancellotti più piacevole.²⁸⁴ Il principe installò le fontane intorno al 1880 e non più tardi del 1883²⁸⁵. Questa decorazione era necessaria perché all’epoca questo angolo era molto diverso da come si presente oggi. Non esisteva la spaziosa piazza attuale e lungo la strada c’era un muro di pietra, abbastanza alto. La collocazione della colonna con la statua della Madonna rompeva piacevolmente la monotonia del paesaggio. Nella fotografia si vede il muro che divideva la strada da un terreno privato. È degna di nota la nicchia dietro la colonna; oggi questo muro è rovinato e si possono notare solamente le tracce della nicchia. Una nicchia dietro la colonna si vede nella fotografia dell’epoca conservata nell’ACL.



La colonna con la statua della Madonna
Fotografia attuale



La fontana
Fotografia attuale

²⁸⁴ Cfr. «Si è del parere comunque, che questi graziosi monumentini marmorei servissero a rendere più decoroso e gradevole lo spazio prospiciente all’asilo infantile “San Filippo Neri”», istituzione fondata in quegli anni dallo stesso principe», in P. Moschiano, *Pietra ... cit.*, p. 42.

²⁸⁵ P. Moschiano, *Pietra ... cit.*, p. 42; vedi anche il capitolo «Il mosaico in memoria di un avvenimento funesto».



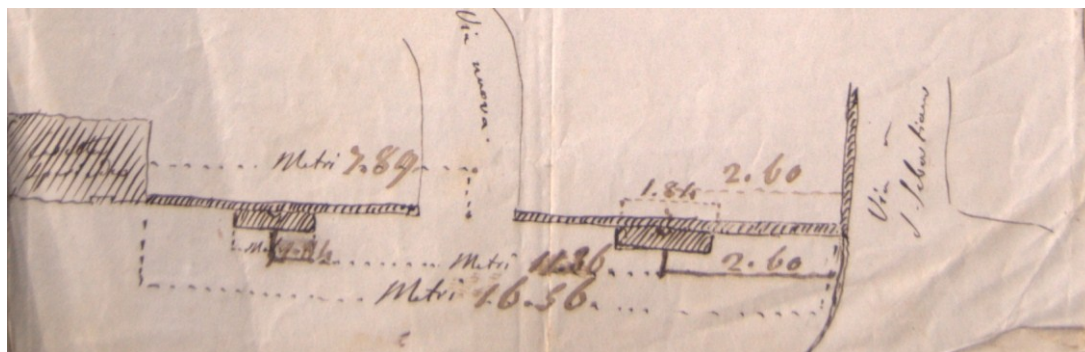
Fotografia del giardino ai piedi del castello dove attualmente si trova la piazza Lancellotti
Fotografia dell'epoca, ACL

Questo muro è esistito fino agli anni Ottanta quando è stata costruita la nuova piazza Lancellotti²⁸⁶.

Un altro progetto considerato dal principe come uno dei più importanti per il benessere del paese fu quello che riguardò il rinnovamento, l'allargamento e l'abbellimento della piazza davanti al castello e il rifacimento della strada pubblica Rio da molti anni distrutta e abbandonata. Grazie a questa ricostruzione il quartiere del paese situato ai piedi della montagna fu collegato in modo più efficace e più comodo sia con la parte del paese di Lauro distesa in pianura sia con il paese di Taurano posizionato più alto in montagna. La realizzazione del progetto comportò una cessione di terreni e un contributo finanziario da parte di don Filippo Massimo Lancellotti. Dai documenti si evince che nel tempo il

²⁸⁶ Secondo il ricordo del professore P. Moschiano. Confronta: «Sul sito dei giardini sorse un folto e fiorente nocciolo abbattuto nel anno 1973 a motivo dell'espansione edilizia, e sulla zona, ceduta dal principe don Pietro Lancellotti in donazione al Comune di Lauro, fu costruita la Piazza-Parco». In: P. Moschiano *Pietra ... cit.*, p. 41.

principe fece altri interventi di abbellimento nella piazza davanti al castello. Nell'ACL è conservato uno schizzo planimetrico della piazza, dove sono indicate le fontane «nuove», cioè installate dal principe. Sulla pianta è indicata anche la «via nuova» che conduceva verso la strada per Taurano costruita da don Filippo Massimo Lancellotti²⁸⁷.



Schizzo planimetrico della piazza davanti al castello
ACL

Attira l'attenzione il fatto che sullo schizzo ci sono due fontane. Oggi è rimasto solamente un mascherone a destra dal cancello, mentre il muro di sinistra rimase senza mascherone.



La fontana in piazza del castello
Fotografia attuale

Entrambe le fontane sono rappresentate nella fotografia della piazza ripresa dal fotografo dello studio dei Fratelli D'Alessandri. Nella fotografia si vede un muro con dietro gli alberi di un giardino che oggi non esiste più. Questo

²⁸⁷ Vedi I Appendice (Documenti), 83.

giardino è indicato sulla pianta della ricostruzione della strada Rio nel 1903. Probabilmente il fotografo ha lavorato nel castello prima di questa data, che è quella dell'ultimo rinnovamento della piazza. D'altra parte questa ipotesi concorda con il fatto che l'altra fotografia con la vista della torre, che appartiene a questa serie di opere fatte dal fotografo dello studio dei Fratelli D'Alessandri, si data entro il 1902²⁸⁸.



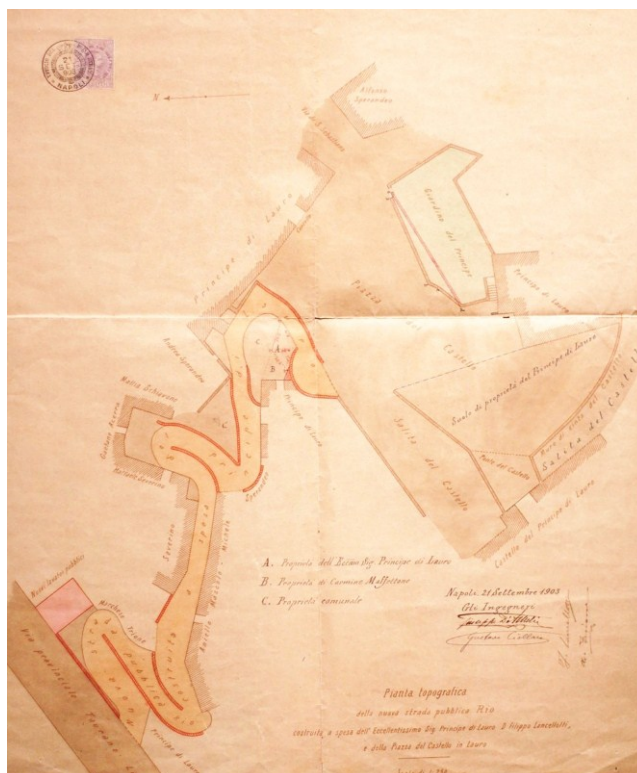
Piazza del castello
Studio dei Fratelli D'Alessandri, Roma
Fotografia dell'epoca, ACL

Attualmente l'aspetto della piazza è diverso perché al posto dell'antico giardino sono state costruite le case.

Nel 1903 fu portato a compimento anche il progetto di rinnovamento della strada Rio: il principe decise di ricostruire la piazza davanti al castello e la stradina che univa la piazza con uno di quartieri del paese, il rione Fellino. La pianta topografica fu firmata il 21 settembre 1903 da due ingegneri napoletani²⁸⁹.

²⁸⁸ Vedi il capitolo «I progetti nel gusto medievale».

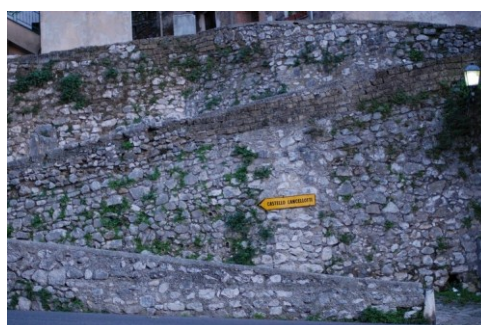
²⁸⁹ Uno di loro è Gustavo Ciollaro, il cognome dell'altro che si chiamava Giuseppe è illeggibile.



La pianta della strada Rio
ACL

Don Filippo Massimo Lancellotti scrisse al Consiglio comunale del suo desiderio di sistemare la piazza del Castello, cedendo parte di un suo giardino, e DI ricostruire l'antica strada Rio a proprie spese il 5 settembre 1905. La manutenzione delle nuove opere doveva esser caricata al Municipio di Lauro²⁹⁰.

Il 15 settembre 1905 il Consiglio comunale accettò il dono²⁹¹.



Strada Rio
Fotografia attuale

²⁹⁰ Vedi I Appendice (Documenti), 85.

²⁹¹ Vedi I Appendice (Documenti), 86.



Strada Rio
Fotografia dell'epoca
ACL



La vista dal castello
Fotografia dell'epoca
ACL

L'ultimo lavoro a vantaggio del paese e del castello fu pianificato fin dai primi anni della ricostruzione del castello. Nel Seicento il marchese Scipione Pignatelli aveva costruito il Cisternale dove si accumulava l'acqua dell'acquedotto proveniente dalla montagna. Questa raccolta di acqua diventò importante non solo per la vita del castello, ma anche per la vita del paese. Don Filippo Massimo Lancellotti decise di determinare le condizioni d'uso dell'acqua.

Nell'archivio di Avellino sono conservati alcuni documenti notarili sugli acquisti fatti con lo scopo di riorganizzare la condotta e la ripartizione dell'acqua che risalgono agli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento²⁹².

Tuttavia il principe riuscì a cominciare i lavori solamente negli ultimi anni della sua vita.

Il processo di divisione fu ostacolato anche dopo la firma della stipula con il Municipio di Lauro e la firma del progetto. Nonostante il fatto che progetto e finanziamento fossero pronti, i lavori cominciarono tardi. Don Filippo Massimo Lancellotti fu costretto a intervenire per accelerare la costruzione²⁹³. Il principe presentò un esposto al Comune di Lauro e preparò per la battaglia giudiziaria quella parte del Capitolato di Appalto che si riferiva ai tempi di attuazione²⁹⁴. Nonostante la dichiarazione preventiva gli ostacoli non furono superati e i lavori non ebbero alcuna accelerazione. Nel 1908 fu presentato un altro reclamo. Dal reclamo sappiamo che i lavori furono cominciati nel luglio del 1908 e si conducevano molto lentamente. L'avvicinamento della stagione fredda delle piogge minacciava di rovinare tutti i lavori già compiuti²⁹⁵. Tuttavia alla fine questi lavori riuscirono ad esser portati a compimento.

I lavori urbanistici cambiarono il paese, il risultato più importante fu non solo l'abbellimento del paese di Lauro ma anche il miglioramento dei collegamenti con gli altri paesi del Vallo di Lauro e di conseguenza la crescita, la prosperità e il benessere di questa piccola comunità.

²⁹² Vedi I Appendice (Documenti), 87.

²⁹³ Vedi I Appendice (Documenti), 88.

²⁹⁴ Vedi I Appendice (Documenti), 89.

²⁹⁵ Vedi I Appendice (Documenti), 90.

10. Cronologia

1870 – Plastico

1870-1871 – la piccola torre sopra la loggia

1872 – L'inaugurazione del castello (sala d'armi, il Salotto rosso, le stanze da letto, la sala del biliardo, sala degli acquerelli, sala da pranzo, la cappella).

1873 – la farmacia

1876 – la biblioteca

1876 – 1880 – probabilmente, sono state costruite la sagrestia e il chiostro, la sala della musica

1881 – la ricostruzione dello Scalone

1882 – la consacrazione della cappella, il mosaico della Madonna con il Bambino

1885 – la scuderia

1885-1886 – le torri

1885 – 1890 – le riparazioni della cappella, della torre colombaia, del primo cortile

1902 – il protiro della cappella

1907 – il restauro del mosaico, il pozzo, le riparazioni delle sale

1909 – il campanile, il progetto del corridoio dietro le stanze da letto

1910 – le vetrate della cappella

1937 – il corridoio dietro le stanze da letto e la sistemazione dei bagni

11. I APPENDICE (DOCUMENTI)

1. ACL

Cartella «Bonaventura Presti. Vari progetti di restauro del Castello di Lauro» Manoscritto dell'autore ignoto

Il palazzo degli Illustrissimi signori Marchesi è fabbricato in modo di fortezza con nobilissimo disegno in tutte le parti con bella disposizione e proporzione adeguata nel quale si ascende per un'altissima scala che è composta di dieci piani e di duecento scalini con quei che si ascendono dal giardino ed è fatta a volta sostenuta da pilastri di piperino ad ordine toscano con leggiadra architettura, larga et alta e nella sommità termina in una vaga e spatiosa loggia coperta il cui soffitto lavorato con curioso artificio e sostenuto da otto pilastri del medesimo ordine toscano è circondata da balaustri colli suoi cornicioni. S'entra nel palazzo per la scala suddetta dell'occidente et anco dall'oriente per una strada alquanto erta, se bene molto larga e benché ora vi si possa camminare a piedi, a cavallo o in carrozza o lettiga o caleggio sino dentro a la sala. Nondimeno quando io vi fu cominciavano ad accomodarla per ridurla a più facile salita in ogni maniera. Nella predetta scala sono molti appartamenti per servizio di cucina, di lavatoi, di dispense e d'altre officine necessarie: ma tra le altre a man sinistra nell'ascendere per essa al quinto piano, s'entra in una stanza rossa a moda di Sperlonga dove scende l'acqua in gran copia raccolta dal monte con condotti per alcune miglia con la quale s'empie una conserva lunga cento palmi e larga ed alta 50 che perpetuamente racchiude in sé molte migliaia di botti d'acqua. Salita la predetta scala dall'occidente, si entra nella sala la quale è lunga 84 palmi, larga 42 e alta 45 con un bellissimo soffitto intagliato a quadretti di cinque palmi in quattro e nel mezzo si scorge l'arme dell'Illustrissimo marchese Lancillotti e Torres, le cui pareti sono dipinte con vaghe e belle prospettive dimostrando al naturale dipinte le vedute delle vicine pianure e monti e del giardino le quali sono leggiadramente ornate di colonne di ordine corintio con tanta bella maniera espressa che paiono naturali e fingono di sostenere il soffitto con modelloni dipinti ed intorno vengono rappresentati molte pitture con maestrevole ordine compartite con un fregio attorno intagliato tutto scolpito con rastrelli e stelle di Lancillotti e torri de Torres. La sala è situata nel mezzo e da man sinistra verso occidente, a un nobile appartamento di cinque camere a fila tutte a volta e dalla parte di oriente una cappella dedicata a San Desiderio Martire il cui corpo hora è dato in custodia alle monache del venerabile monastero di Gesù e Maria dell'ordine di Sant'Agostino, a occidente vi è un camerino che serve per scrivere ritiratamente e per tenervi le scritture e l'archivio e vi è anche un camerino con una fontana. Dalla destra poi la sala vi conduce in un altro più nobile appartamento e prima s'entra in due belle spaziose camere tutte vagamente soffittate con bellissime lavori e dalla seconda poi vi si presenta alla vista una fila di sette camere grandi e larghi e nella fine di esse s'entra in una galleria che è longa 115 palmi e larga 45 adornata di quadri che rappresentano varie parti e provincie della Terra. Tutte le narrate camere hanno intorno per fregio curiose pitture a fresco dipinte rappresentanti l'histoire d'Eremiti antichi secondo la narrazione fatta da S. Girolamo e le pareti tutte con bell'ordine intorno da ogni parte ornate di quadri dipinti da pittori insigni con le sue cornici indorate e nella camera più degna si mirano li ritratti del Somma Pontefice Clemente X, dei cardinali Altieri e Santa Croce e dei marchesi Claudia, Erminia e Ottavio Maria al naturale con tanta vivacità espressi che paiono vivi e parlano ancora: ma lo strepito del vento non fa sentire le parole. In alcune camere vi sono letti con trabacche e coperte di damasco guarnite d'oro. Entrando nella sala del palazzo per la porta verso oriente ritroverete una larga loggia al piano in capo della salita con una bella prospettiva e largo passeggio circondato da balaustri fatti a colonnette e in ogni spazio di fronte delle colonnette vi sono l'arme dei signori Lancillotti e Torres e dei signori Santa Croce e in faccia vi risponde un giardinetto molto pulito e bello. Nell'andare in giù in un cortilone spaziosissimo che ha una porta la quale esce nella strada detta così erta, nell'entrare

in detta porta vedete nel palazzo le prigioni dove sono ristretti li malfattori per castigarli. Discendendo dalla scala di duecento gradini si passa prima un piano e poi si discendano alcuni scalini con i suoi parapetti di qua e di là che danno nella sommità una loggia coperta con soffitto tutto intagliato e di nuovo rifatto, per questa scala vi sono giochi d'acqua che bagnano con un diluvio di pioggia in modo che da piedi a capo chi inciampa si bagna tutto. La quale scala finita di scendere si trova una porta che va sulla pubblica via e da qui si entra per un'altra porta nel giardino il quale per descrivere vi si richiederebbe una penna di Demostene o di Tullio tanto ha in se di vaghezza e di amenità e di delizie. Questo giardino è in forma quadra, ma dalla parte del monte vi sono alcuni angoli ripartiti in piano in otto spalliere di aranci, divisi anche li viale spaziosi, larghi e lunghi da spalliere di «Lauro regio», di mirti e di cipressi con una bellissima fontana in mezzo e con l'arme intorno dei signori dominanti ed altro quattro fontane a capo di ogni viale in croce le quale tutte versano acque tanto in alto che fanno per stupore inarcare le ciglia à spettatori. Certo che si può dire che si estolle l'acqua tanto alta che supera quasi cento palmi e non è meraviglia per lo ché viene in gran copia dal monte ch'è più di un miglio di altezza donde si corriva e questi vaghi fonti, tengono anche intorno alle sponde molti zampilli donde sgorga una pioggia che piacevole inganno, bagna chi ignorante del gioco vi si appressa. L'amenità del detto giardino con detti capricciosi giochi d'acqua non invidia le delizie Tuscolane, di Belvedere e di Montedragone, di Ludovisi di Montalto e di altri in quelle apriche chine alle Tiburtine dell'altezza dei signori Estensi, alle Farnesine di Bevagna et anche a queste medesime Farnesiane e delle Ponteficie del Belvedere di Roma. Insomma è giardino deliziosissimo che si può in verità paragonare all'amenità degli horti Hesperidi. Dalla strada pubblica in capo del giardino s'entra in esso per una larga ed altra porta e nell'ingresso vi si presenta alla vista un fontanone lavorato a mosaico con la testa d'un fiume che non si sa se sia il Tevere o il Sarno vicino. Quello forse per essere romano il signore del luogo e questo per esserlo vicino si vedono anche in detta larga fonte altre statue, nicchie et ornamenti, apparisce tanto più vago per il lungo e larghissimo viale che in esso vi conduce dalla parte destra verso il palazzo dove termina il muro tutto coperto di verdeggianti piante, di cedri e dalla parte sinistra d'alberi e sotto di essi spalliere di mirtillo». Nella conclusione della descrizione del castello l'autore ne definisce la posizione: «In quanto poi alla bellezza del sito e palazzo, il sito è giocondo perché consiste in colline che sono circum circa, et il palazzo con la Terra di Lauro sta quasi in mezzo a detto stato, che il principe affacciandosi alla finestra con un suon di tromba può chiamare tutti i suoi vassalli che contengono in 18 castelli et in Regno di Napoli si chiamano casali».

2. ACL

Cartella «Bonaventura Presti. Vari progetti di restauro del Castello di Lauro»

Avendo considerato asilo per aver aumento d'acque ed anche a conservar quella che al ponte si trova, è necessario fare una grotta che guarda in oriente ed aumentare un'altra grotticella alla bocca ponte dell'acqua più cassa dell'uscita di detta acciò che la scoscesa abbi più forza a moltiplicar l'abbondanza dell'acqua. Ho letto molti autori d'acque e tutti concorrono che le stagioni fredde sono quelli che moltiplicano l'elemento. Dunque noi faremmo la grotta nel freddo e si planteranno molti alberi attorno di essa, acciò non resti appressa dal calore. In quanto ai mulini piacendo a Dio che si trovi più acqua di possono fare sono al piede della nobilterra di Quindici territorio di Vostra Eccellenza che le acque volterebbero i mulini con più facilità e non abrugiarebbero la farina come fanno questi al presente perché la tromba delle acque di questi mulini che oggi aprono ha tanta caduta che ogni uomo si lamenta che le farine vengono abrugiate, e io me stesso ho veduto con gli occhi e toccato con mani, non resta altro che risoluzione di far questa prova che so m'obbligo a conferirmi di persona.

Bonaventura Presti
10 marzo 1674

3. ACL, faldone VIII-IX (25)

G. Iacuzio *Relazione di perizia per la stima dei beni ereditari del Eccellessimo principe Filippo Lancellotti nelle provincie di Avellino, Caserta e Napoli.*

Ottobre 1916

Castello occupa insieme ai cortili la superficie di metri quadrati 6423 ed escludendo i cortili quella di metri quadrati 3300 circa, e comprende 58 stanze o vani, come dicessi in linguaggio catastale, di cui 15 al pianterreno e 43 ai piani superiori con una cubatura complessiva, comprese le scale, logge, terrazze, anditi di passaggio ed altri locali accessori di metri cubi 26000.00 circa. Nella mappa del nuovo catasto, contenuta nell'allegato A, nella scala di 1 a 1000, si è accennata la distribuzione dei vani del piano principale che trovasi a livello dei due vasti cortili, circondandoli da ogni lato. Vi si accede sia direttamente da questi cortili, sia a mezzo di una grande scala addossata al lato esterno del castello, verso settentrione, sulla via Provinciale di Taurano. Al primo cortile si entra dallo spiazzo proprio che forma continuazione della Piazza Castello con un ponte in muratura sulla via comunale, che dalla piazza Municipio mena alla detta piazza Castello. A sinistra del portone d'ingresso vi' è un piccolo edificio di due vani a livello del cortile e due stanzette superiori con cortiletto e accessori detto guardiola; segue una grande stanza di deposito, poi un quartierino per l'amministrazione composto di una sala d'aspetto, con terrazza, dal salo esterno, uno studio ed una stanza da letto, con cesso e cucinetta.

Dal lato opposto del cortile cioè a destra del portone d'ingresso vi è prima un portico a sei arcate sulle quali si elevano altrettante stanzette disimpegnate da un corridoio e destinate ad alloggio.

Segue una grande scuderia e quindi l'abitazione del custode al piano superiore a cui si accede con apposita scala.

Fra il primo e il secondo cortile si eleva il maschio del castello a due piani con due artistiche torri di stile medioevale, due saloni, stanzine e terrazze, a cui si accede con comoda scala a chiocciola in muratura costruita nella torre più alta. Nell'altra torre ci sono i serbatoi di ferro per la distribuzione dell'acqua potabile a tutto il fabbricato.

Si passa al secondo cortile per un secondo portone a nord del maschio. A destra entrando, a cavaliere di un cortile più basso vi' è un largo ponte in muratura che mette capo ad una grande anticamera o sala d'ingresso alla quale si arriva pure dalla scala a nord, sulla via provinciale di Taurano.

A destra vi è un salotto e 4 comode stanze da letto che si seguono l'una all'altra fin sotto la descritta abitazione del custode e due stanze al secondo piano a cui si accede con apposita scala di legno. A sinistra v'è un salone detto sala d'armi e poi un salotto che occupa l'angolo nordovest del castello e dai cui si passa consecutivamente a due camere da letto, con quattro dietro camere, alla sala del bigliardo, al salone da pranzo ed alla farmacia costituenti tutto il braccio del fabbricato in tondo al cortile. Il salotto e le dietro camere sporgono a sudovest sopra una vasta terrazza, da cui si ha una bellissima veduta di tutta la valle di Lauro e del piano Campano.

Il salone da pranzo sporge da un lato sul giardino detto Mele, dal nome dell'antico proprietario, dove c'è una scala di servizio che stabilisce la comunicazione con le sottoposte stanze per le credenze e la cucina, dall'altro sul cortile. Nell'angolo a sud e sul lato a sinistra di questo, dopo la farmacia e fino al descritto quartierino dell'amministrazione, vi sono tre camere da letto, poste l'una dopo l'altra e formanti la foresteria della casa, la cappella con sagrestia e chiostro annessi e finalmente la biblioteca.

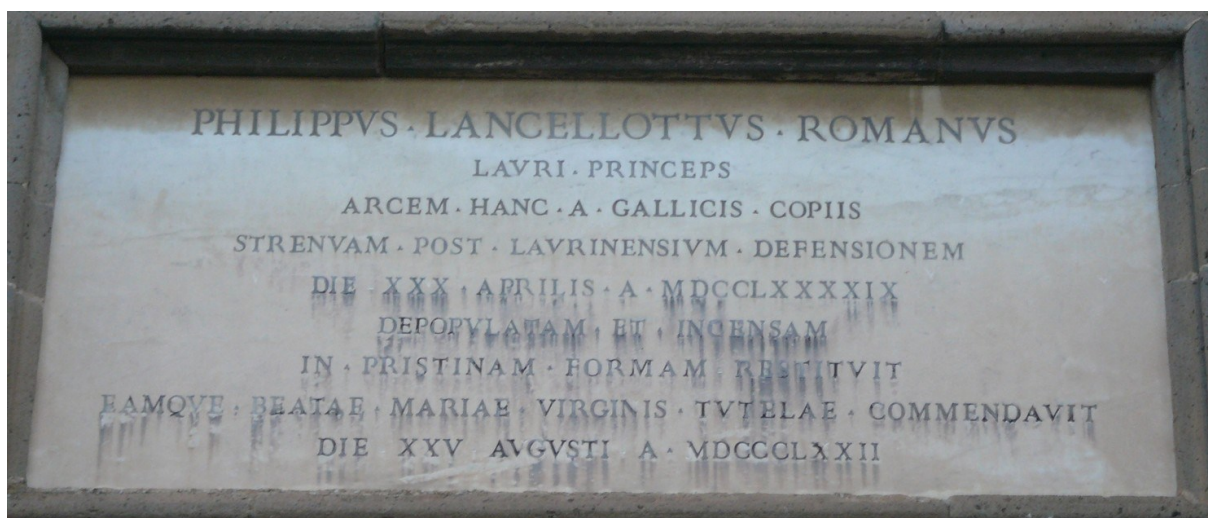
Tutto il descritto edificio è coperto a tetto, meno la parte sporgente nel primo cortile dai locali dell'amministrazione alla scuderia che è coperta a terrazza con parapetto merlato.

Il pianterreno esiste solamente nella parte compresa fra il salone da pranzo e il portico

che precede la scuderia. Il vano a questa sottostante adibito per frantoi di ulive o trappeto, come dicessi, è completamente separato e distinto dagli altri, avendo la porta d'ingresso all'esterno del castello, ed è però l'unico vano affittato. Gli altri quattordici vani comunicano invece con due scale di servizio col primo piano di cui sono per la loro destinazione parte integrante, vi sono infatti le cucine, il celliere, le stanze per le credenze, quelle per l'alloggio delle persone di servizio, per guardaroba, per bagni, lavatoi e simili. Sotto alle cucine vi' è finalmente un cisternone destinato a raccogliere tanto le acque pluviali, che quelle di supero proveniente dalle condutture di distribuzione dell'acqua potabile.

Ai fabbricati del castello si sono considerati incorporati i giardini che lo circondano. Detti giardini hanno la superficie complessiva di metri quadrati 4848, come risulta dall'estratto di mappa».

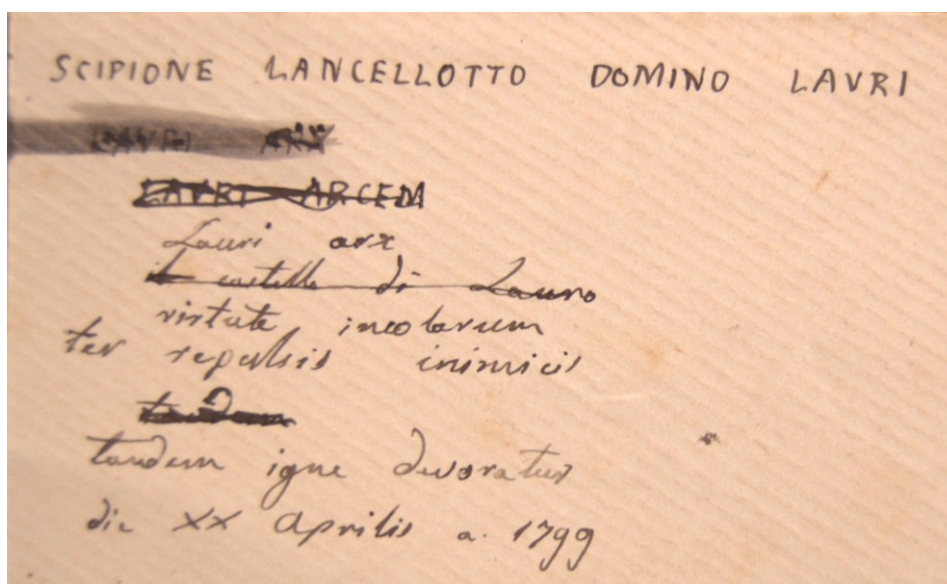
4. L'iscrizione sopra l'ingresso alla sala d'armi



PHILIPPUS LANCELOTTUS ROMANUS
LAURI PRINCEPS
ARCEM HANC A GALLICIS COPIIS
STRENUAM POST LAURINENSIVM DEFENSIONEM
DIE XXX APRILIS A MDCCLXXXIX
DEPOPULATAM ET INCENSAM
IN PRISTINAM FORMAM RESTITUIT
EAMQUE BEATAE MARIAE VIRGINIS TUTELAE COMMENDAUIT
DIE XXV AVGVSTI A MDCCCLXXII

5. La descrizione del soggetto, portata dai putti:

SCIPIONE LANCELOTO LAURI DNO LAURI ARX VIRTUTE INCOLARUM TER
REPULSIS INIMICIS TANDEM IGNE DE VORATUR DIE XXX APRILIS ANNO
MDCCLXXXIX



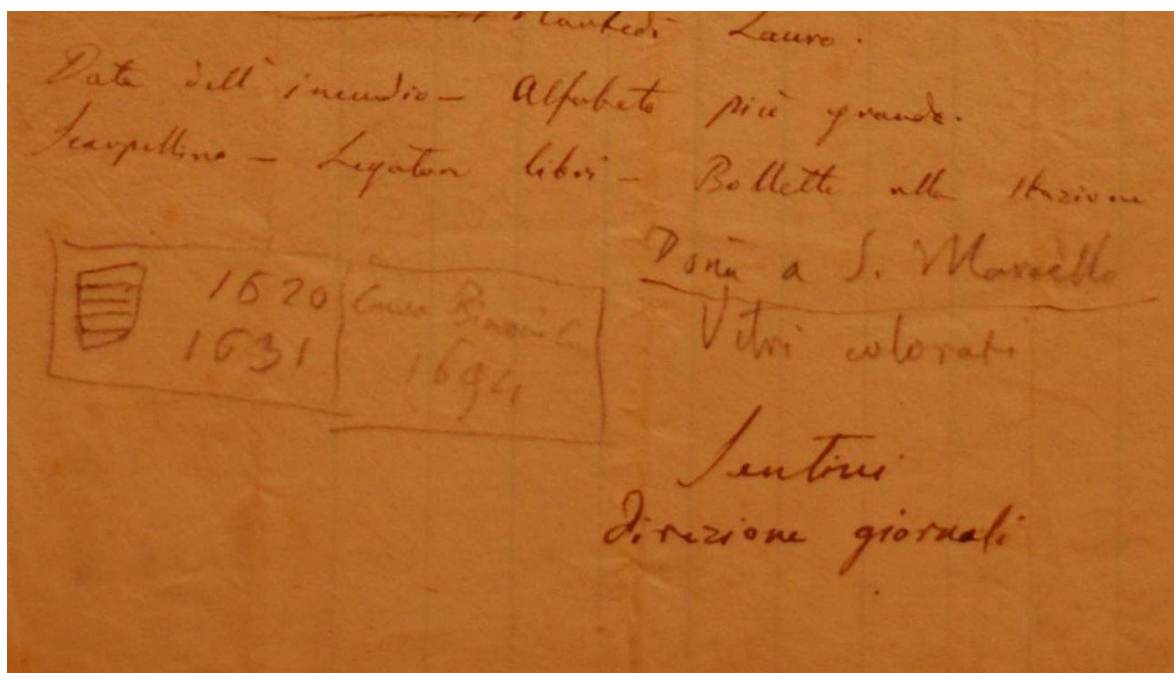
Il bozzo dell'iscrizione, corrisponde all'iscrizione, eseguita nella sala d'armi.

6. Le iscrizioni nella sala d'armi: i feudatari.

- 1) DOMUS SANSEVERINA E COM CASERTAE ET AVELLINI DNA LAURI A1000
- 2) COMITES AVELLINI E FAMIGLIA DE BAUCIIS DNI LAURI A1085
- 3) IOHANNI PROTO-NOBILISSIMO KAROLUS II REX CONCEDIT LAURUM A1304
- 4) COMITES NOLANI E GENTE URSINA DNI LAURI A1350
- 5) SCIPIO PIGNATELLUS ARCIS HUIUS AMPLIATOR DNUS LAURI
- 6) SCIPIO LANCELOTTUS DNUS LAURI A 1632 ET EIUS UX. CLAUDIA DE TORRES
- 7) OCTAVIUS LANCELOTTUS D LAURI A1648 ET ERMINIA SANTACRUCIA EIUS UX
- 8) SCIPIO LANCELOTTUS D LAURI A1703 - OLIMPIA GINETTA 1 - THERESIA BINZONIA 2 UX
- 9) ORATHIUS LANCELOTTUS DNUS LAURI A1723 ET IUSTINA DONATA EIUS UX AB AURIA ANGRIAE EIUS VX
- 10) OCT. LANCELOTTUS D LAURI A ANGELICA LANTES 1° IUNIPERA TORUTIA 2
- 11) SCIPIO LANCELOTTUS DNUS LAURI A ET BARBARA DONATA EIUS UX
- 12) HORATIUS LANCELOTTUS D LAURI A1815 ET LILLA AB AURIA ANGRIAE EIUS UX
- 13) OCTAVIUS LANCELOTTUS D LAURI A1819 ET IOSEPHA DE MAXIMIS DNA LAURI A1852
- 14) PHILIPPUS LANCELOTTUS D LAURI A1861 ET ELISABETH ALDOBRANDINA EIUS UX

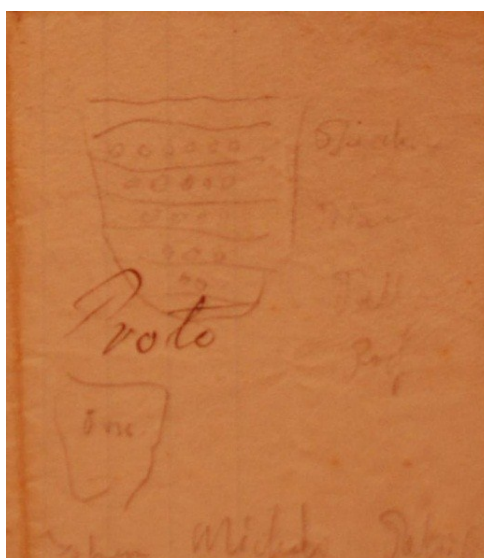
7. ACL, Faldone 51-52

I bozzi delle iscrizioni e delle immagini degli stemmi nella sala d'armi.

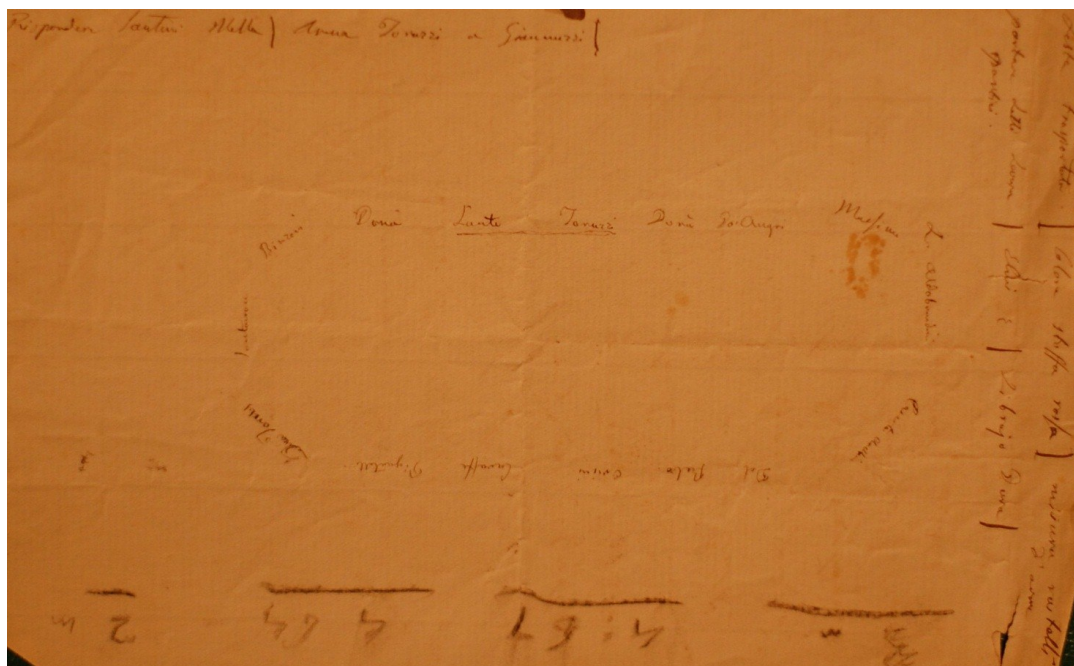


L'iscrizione: «data dell'incendio - alfabeto più grande»

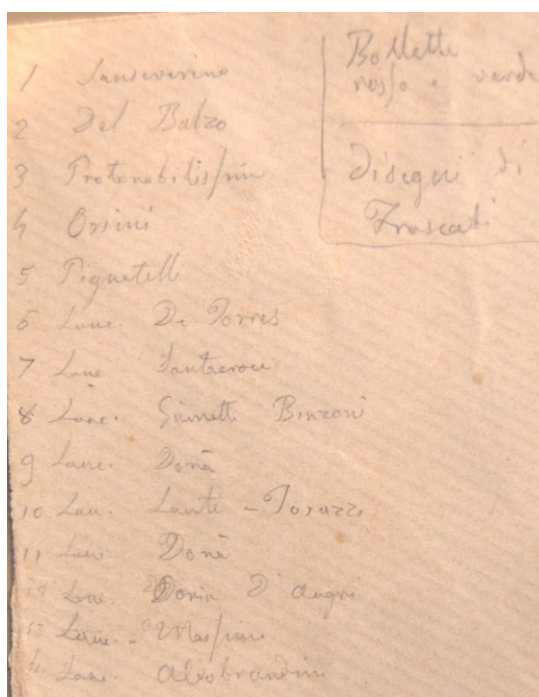
Lo stemma con le date «1620 – 1631»



Uno stemma



Lo schema della disposizione delle immagini con gli stemmi nella sala d'armi (dall'angolo sinistro inferiore): Torres, Santacroce, Binzoni, Donata, Lante, Toruzzi, Donata, Angri, Massima, Aldobrandini, Caserta, Avellino, Del Balzo, Orsini, Caraffa, Pignatelli.



Lo schema delle iscrizioni con i nomi dei feudatari precedenti del castello di Lauro con le moglie, scritti in italiano: Sanseverino, Del Balzo, Protonobilissimo, Orsini, Pignatelli, Lancellotti – De Torres, Lancellotti – Santacroce, Lancellotti – Giunetta – Binzoni, Lancellotti – Donà, Lancellotti – Lanti – Torrucci, Lancellotti – Donà, Lancellotti – Doria D'Angri, Lancellotti – Massima, Lancellotti – Aldobrandini.
L'iscrizione nell'angolo destro superiore: «Disegni di Frascati».

8. Le iscrizioni nella sala d'armi: i possedimenti.

- 1) IL PALAZZO LANCELOTTI ALLA PIAZZA NAVONA NEL RIONE PARIONE DI ROMA
- 2) IL PALAZZO NELLA VILLA DI SANT'ANGELO DEI SSRI LANCELOTTI IN FRASCATI
- 3) IL PALAZZO DELLA RUFINELLA NEL TUSCOLO DEI SSRI LANCELOTTI IN FRASCATI
- 4) LA CAPPELLA DI SAN LUIGI E SEPOLTURA DEI SSRI LANCELOTTI IN SANT'IGNAZIO
- 5) LA CASA DEL CARDINALE BARONIO NELLA VILLA DI S. ANGELO DEI SSRI LANCELOTTI IN FRASCATI
- 6) IL MONTE PARNASO NELLA RUFINELLA DEI SSRI LANCELOTTI IN FRASCATI
- 7) LA FONTANA DELL'OROLOGIO NELLA VILA DI S. ANGELO DEI SSRI LANCELOTTI IN FRASCATI
- 8) IL PALAZZO DELLA VILA LAURO DEI SSRI LANCELOTTI IN PORTICI
- 9) PALAZZETTO DELLA FAMIGLIA IN PIAZZA LANCELOTTI NEL RIONE PONTE DI ROMA
IN LATERANO
- 10) IL CASTELLO DI LAURO DEI SSRI LANCELOTTI
- 11) LA CAPELLA DELLE RELIQUIE E SEPOLTURA DEI SSRI LANCELOTTI IN SAN GIOVANNI IN LATERANO
- 12) LA TENUTA DI RUFINA DEI SSRI LANCELOTTI FUORI PORTA CAVALLEGGERI DI ROMA
- 13) LA TENUTA DI SPEZZA MAZZA DEI SSRI LANCELOTTI FUORI PORTA DEL POPOLO DI ROMA
- 14) IL PALAZZO LANCELOTTI ALLA VIA DEI CORONARI NEL RIONE PONTE DI ROMA

11. ACL

Riparto delle spese e pagamenti fatti dal signore don Rodrigo D'Asta vicario in Napoli per ordine e conto di S.E. don Filippo principe Lancellotti nell' anno 1873

Lume ogni sera per il pittore Leonardo decorante la sua dimora in Portici.
Lire 3.00

12. ACL, Faldone 51-52

Ricevuta firmata da Salvatore Cottichelli

Salvatore Cottichelli esibisce una nota di lire 5800 per lavori di verniciatura eseguiti nella cappella, e di pittura nella volta della sagrestia.

13. ACL, Faldone 51-52

Conto di lavoro fatto ad uso pittore e verniciaro. Eseguito nel castello di proprietà di Sua Eccellenza il signor principe don Filippo Lancellotti in Lauro, unitamente ad una sala nel palazzo di Sua proprietà in Portici.

(frammentario, vedi anche I Appendice (Documenti), 16)

Salone da pranzo verniciato il soffitto, e dipinto a cassettoni con borchie color d'oro nei centri. Il fregio dipinto con un balaustro a chiaroscuro collegato a vari mensoloni sostenenti i travi nei centri delle balaustre con frutti e fiori a colore; più vari animali ugualmente a colori ... la decorazione. Le parati dipinti con parata a seta composto di fascioni color giallo e rosso con arabeschi congiunti.

Nella parete del camino dipinta una figura a chiaroscuro rappresentante Roma seduta, poggiata con li piedi sullo stesso camino ingrandito da una cimasa ed altri ornamenti; zoccolo e sguinci relativamente di stile con li parapetti delle finestre a olio ornati nei centri da una stella color d'oro. Due porte ad imitazione delle vere, appartenenti alla medesima sala, dipinte a olio con lustro di vernice copale.

Lire 1100

Sala del bigliardo

Verniciato il soffitto dipinto a cassettoni con borchie color d'oro, nei centri il fregio dipinto barocco scorniciato ed ornato di pilastrini a chiaroscuro nei spazi riquadrati da fascia e cornice in forma di bugna. Le pareti di color verde scuro riquadrati da una cornice color d'oro zoccolo nel medesimo stile scorniciato ed ornato di pilastrini, con fascia ed altra decorazione. Sguinci riquadrati con fasci e cornice. Parapetti dipinti ad olio con stella innestata ad altra decorazione, nei centri.

Lire 750

Sala in linea verniciato il soffitto e riquadrato da cassettoni con borchie color d'oro nei centri, il fregio dipinto barocco scorniciato ed ornato di pilastri a chiaroscuro si fondi dipinti con aria abbelliti da alberi veduti nella cima, con qualche ramo di fiori.

Le pareti dipinti con parato a seta diviso in tanti fascioni di color rosso e verde con arabeschi cangianti.

Zoccolo scorniciato e dipinto con pilastri a chiaroscuro bugna riquadrato da una fascia a colore con cornice, unita a qualche decorazione nei centri. Li sguinci riquadrati da fascia e cornice con parapetto a olio ornato nei centri da una stella innestata ad altra decorazione.

Lire 1000

Retrocamera che da sulla loggia verniciato il soffitto e riquadrato da spartito a cassettoni con borchie color d'oro nei centri, il fregio dipinto con cornice a chiaroscuro riquadrato da una bugna risaltata e mossata negli angoli in forma barocca, le pareti dipinte di color verde riquadrate da varie fascette giocate negli angoli in guisa d'intreccio puntinato di bianco ad uso raso con grossezza di chiaro, e scuro.

Zoccolo ugualmente scorniciato con fascie e bugna; sguinci riquadrati da cornice e fascia.

Retrocamera in linea

Lavorata ugualmente alla prima meno la differenza della tinta in palombino soffitto zoccolo esegui idem. Le quali unite.

Lire 200

Totale Lire	5750.00
Viaggi di sei persone	163.80
Lire	5913.80

Saldato questo di 5 ottobre 1873

Salvatore Cottichelli dico Lire 5800.00

14. ACL

Riparto delle spese nell'anno 1880

Spese per l'asilo d'infanzia

8 ottobre 1880

Al pittore Cottichelli per lavori.

Lire 200

15. ACL

Di cassa e diverse 1806-1810

12 giugno 1807

Scudi 7 a Angelo de Angelis pittore in saldo di scudi 35 per prezzo da lavori così convenute del restauro del salone e cappella a Coronari.

16. ACL

Riparto delle spese e pagamenti fatti dal signore don Rodrigo D'Asta vicario in Napoli per ordine e conto di S.E. don Filippo principe Lancellotti nell'anno 1875

Napoli, 14 giugno 1875

[...] di 14 giugno 1875 Banco di Pietà di Lire duecento in terzo dal signore Rodrigo D'Asta, colla seguente girata Banco pagate Lire Duecento all'indoratore Giovanni Rivelli a compimento di Lire quattrocento, mentre le altre Lire duecento gli sono state pagate dall'agente in Marzano signore Alessandro Ariano. Tutta detta Lire quattrocento sono in conto di spese e mano d'opera d'indoratore, adoperato nella così detta spezieria del castello in Lauro di proprietà del signor principe Lancellotti.

Rodrigo D'Asta

Ho ricevuto l'originale del presente e ne accetto il contributo.

Il presente indoratore

Rivelli Giovanni

ACL

Riparto delle spese e pagamenti fatti dal signore don Rodrigo D'Asta vicario in Napoli per ordine e conto di S.E. don Filippo principe Lancellotti nell' anno 1875

Napoli 4 ottobre 1875

Ho ricevuto dal signore Rodrigo D'Asta Lire Cinquanta, a compimento di Lire Cinquecento Cinquanta, avendo ricevute altre Lire Cinquecento precedentemente, e sono tutte in saldo e sodisfatti di mano d'opera impiegate per tutte le indorature occorri nella così detta stanza della farmacia sita nel castello di Lauro, di proprietà del signor principe Lancellotti.

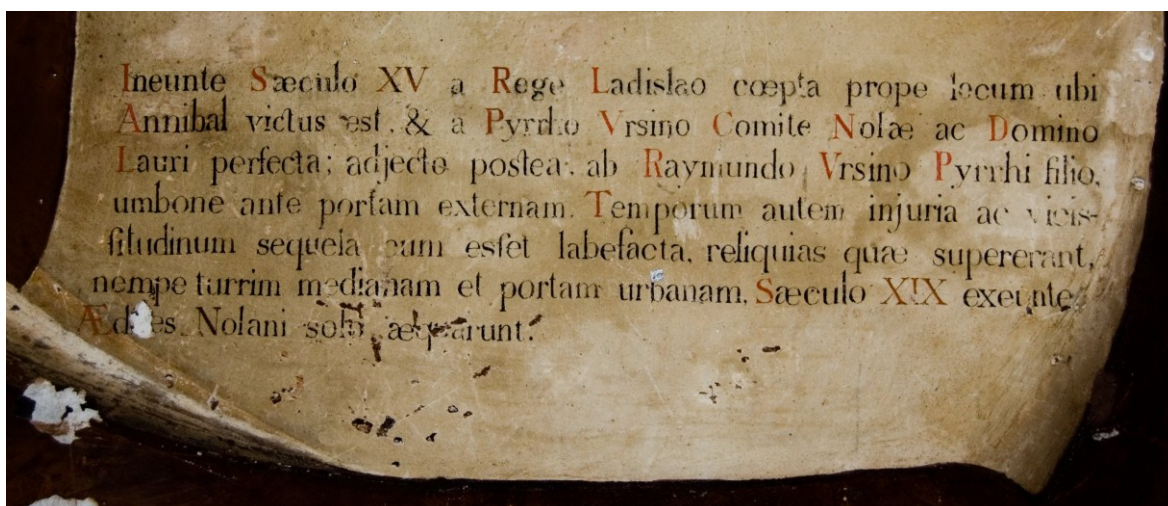
Rivelli Giovanni indoratore

17. L'iscrizione vicino all'ingresso al chiostro



Picchia tre volte una doppo l'altra di rado. Poi aspetta tanto che llo frate have deto llo pater nostro et vegnia a tte. Esse in questo intervallo elli non viene picchia un'altra volta.

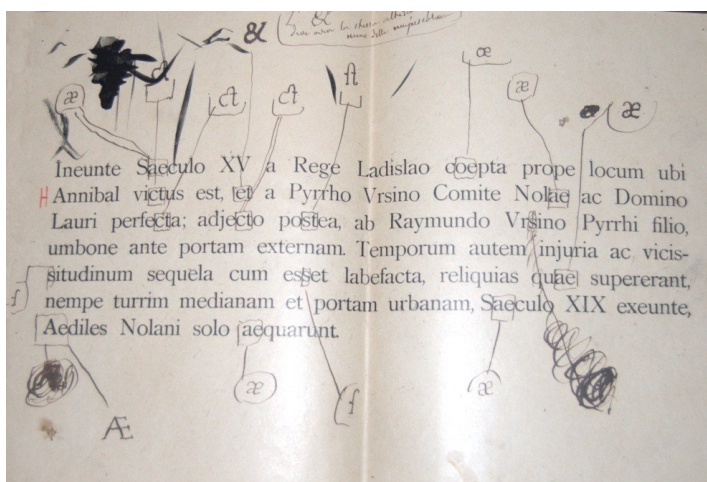
18. L'iscrizione nella sala degli acquerelli



Arx Nolana. Ineunte Sæculo XV a Rege Ladislao coepta prope locum ubi Annibal victus est, & a Pyrrho Ursino Comite Nolæ ac Domino Lauri perfecta; adjecto postea, ab Raymundo Ursino Pyrrhi filio, umbone ante portam externam. Temporum autem injuria ac vicissitudinum sequela cum esset labefacta, reliquias quæ supererant, nempe turrin medianam et portam urbanam. Sæculo XIX exeunte Ædes Nolani solo æquarunt.

ACL, Faldone 51-52

Bozzo dell'iscrizione con le correzioni (carta, stampa tipografica, penna, inchiostro)



19. ACL, faldone 51-52, (3)

Conto di lavoro fatto ad uso pittore e verniciario. Eseguito nel Castello di proprietà di Sua Eccellenza il signore principe don Filippo Massimo Lancellotti in Lauro, unitamente ad una sala nel Palazzo di Sua proprietà in Portici.

La cappella

Preparata interamente con previa raschiatura e ricoperta la parte umida con varie mano di vernice ad olio. La volta dipinta meno qualche piccola innovazione sopra il disegno antico cioè il centro della volta dipinta di un aria con un putto a colore nel centro il quale sfondo racchiuso da una cornice sotto in su, mossa in forma barocca, li pennacchi ornati di cimase sostenenti vasi color d'oro con frutti. Nelle lunette dipinto il soffitto con aria, ideando un buco, nel quale posato un vaso color d'oro, con fiori a colore; nelle fondi grandi armi color d'oro aventi nel campo stemmi di diverse famiglie. Le pareti dopo la cornice d'imposta dipinto

dai pilastri e contro pilastri dai quali due riccioni in forma d'arco vanno ad unirsi lasciando dei sfondi ricoperti da un panno dipinto rosso in forma di tenda perduto dietro il balaustro a chiaroscuro che ne adorna il prospetto. Il zoccolo scorniciato a chiaroscuro con pilastrini ornati di fondi a pietra compie la decorazione una specie di cornice attorno al quadro, con il paliotto del Altare dipinto con arabeschi a colore.

Lire 1000

Salvatore Cottichelli

20. ACL, faldone 51-52, (3)

Lettera di Onofrio Angieri

15 giugno 1876, Lauro

Bramerei sapere da Vostra Eccellenza se la porticina che sta a destra dell'altare posso chiuderla, stante che credo non sia necessaria secondo le ordini di Vostra Eccellenza mi regolerò. Riguardo poi alla porta di entrata della cappella in parola vorrei sapere se debbo farla costruire nuova e del medesimo disegno, oppure far fare la giunta all'attuale con centi 35, ma pero facendoci la giunta mi sembra che non venisse tanta buona. Per la paraustata ai due archi che si sono aperti nella cappella bramerei sapere se debbo farla di legno o pur no affinché si troverà tutto ultimato per quando verrà il pittore...Pel pavimento della cappella vorrei sapere se debbo farlo di mattoni come nelle stanze oppure Vostra Eccellenza abbia idea di farlo petenato. Onofrio Angieri.

ACL, faldone 51-52, (3)

Lettera di Roberto Santini

19 aprile 1877, Lauro

Ieri a mattina cadde quel muro dietro la cappella ed è quello che doveva demolire mastro Onofrio che Vostra Eccellenza mi disse che vi deve fare la volta, fortunatamente che pioveva e i muratori non lavoravano a causa di pioggia, quantità restò sopra il muro nuovo dove è incominciato a mettere il cordone di pietra, parte sopra una loggia del parroco è non arrecato danno alcuno, solo che credo un po' di timore.

21. ACL

Nota dell'Esigenze e dei pagamenti effettuati da Roberto Santini, agente del signor principe Lancellotti, 1882

5 agosto 1882

Nota delle nottate per abbattere la cappella vecchia dentro al Castello

Lire 30.73

22. ACL

Nota dell'Esigenze e dei pagamenti effettuati da Roberto Santini, agente del signor principe Lancellotti, 1882

4 agosto 1882

A Giuseppe Ferrigno per aver fatto la volta alla cappella del castello.

Lire 116.50

18 ottobre 1882

Ad Antonio Laurete per solarici e per travi serviti per la cappella.

Lire 100.25

23. ACL faldone 51-52, (3)

Lettera di Ferrante a don Sebastiano

8 agosto 1872

Mi sto assai inquietando per questa maledetta fretta del signor principe, io credo esse crede che i lavori si fanno con miracoli.

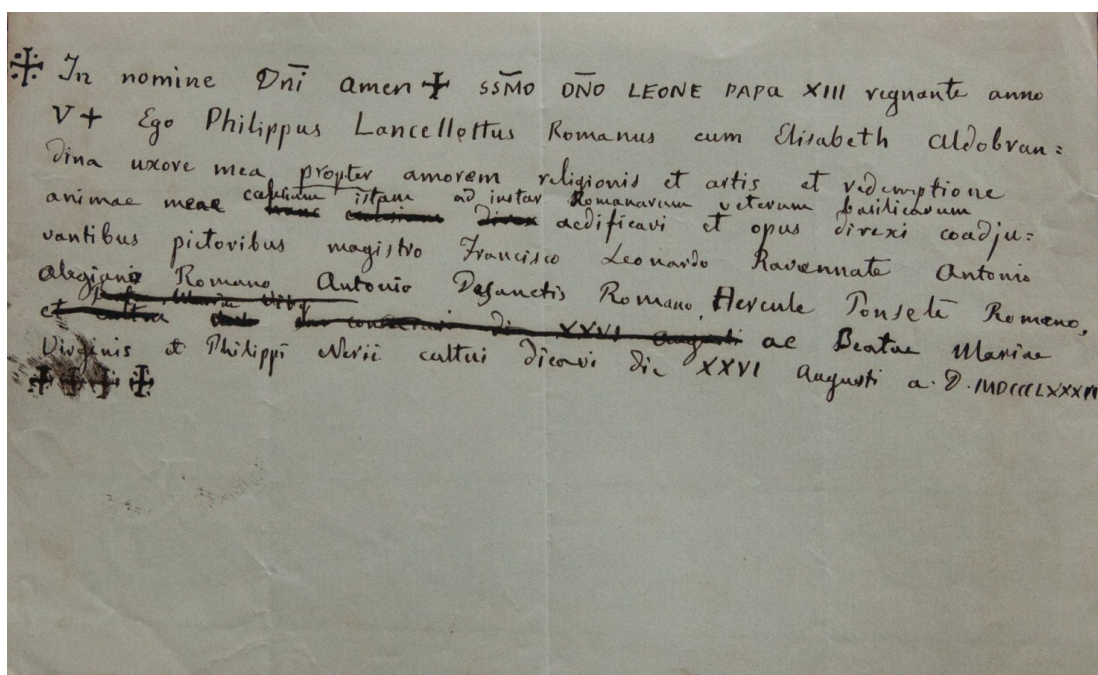
24. L'iscrizione sopra l'ingresso alla cappella



Don Filippo Massimo Lancellotti e sua moglie Elisabetta Aldobrandini hanno eretto questa cappella per amore della religione, dell'arte e per la salvezza della propria anima, volevano costruirla secondo gli esempi delle antiche basiliche romane e che furono impegnati nella realizzazione dell'opera i pittori romani Francesco Leonardo da Ravenna, Antonio Alegrino, Antonio De Sanctis, Ercole Ponselè.

ACL, faldone 51-52

I bozzi dell'iscrizione sopra l'ingresso alla cappella



✠ In nomine Dñi Amen ✠ Smo Dño Leone Papa XIII
 regnante anno V ✠ Ego Philippus Lancellottus Romanus
 cum Elisabeth Aldobrandina uxore mea, propter amorem
 religionis et artis, et redemptioni anime mee ecclesiam
 istam ad instar Romanarum veterum basilicarum aedi-
 ficavi et opus direxi coadjuvantibus pictoribus, magistro
 Francisco Leonardo Ravennate, mag. Antonio Alegiano roma-
 no, mag. Antonio Desantis rom. mag. Hercule Bonsele
 Rom. ecclesiam hanc vero Beatae Mariae Virginis
 ac Philippi Nri cultui dicavi die XXVIII augusti
 a. D. MDCCCLXXXII ✠ ✠ ✠ ✠

25. L'iscrizione nella cappella

NICHOLAO URSINO CONTE DE NOLA ET SIGNIORE
 DE LAVRO ET GRAN INSTITUTORE DELLO REGNO AN
 DNI MCCC LXXXVI FORTISSIMO E FEROCIE
 PESTILENTIA FRATICHINO CONVENTO DDE SCTO
 IOHANNI DELLO PALCO NELLA TERRA DE LAVRO
 ET LO DONA ALLI PRATI

La costruzione del Convento di San Giovanni del Palco nell'anno 1396 voluta da Nicola Orsini conte di Nola e signore di Lauro.

26. L'iscrizione nella cappella

MESSER TROIANO CARACIOLO DELLO SCANO ROENARO
 NOLA PER LI PRIEGHI DE FRATE BONAVENTURA DA LAURO
 GUARDIANO DELLI FRATRI MINORI ANI 1747
 NELLA TERTIA DOMENICA DDE IOHANNI
 CHON GRADE SOLLEMMITATE ET CULINO
 SCTO IOHANNI

Il Vescovo di Nola Troiano Caracciolo del Sole su richiesta di Frate Bonaventura da Lauro consacra nell'anno 1747 la chiesa di San Giovanni del Palco nella Terra di Lauro.

27. L'iscrizione nella cappella

PETRANTONIO CELENTIO A FRACTIS DEVOTO
 DE FRE BERTHARIO DE LAVRO DEFTO DA POCHO
 ENNE DA LUI INSPIRATO A SCENDERE DE CHAVAYLO
 ALLO QLE ILICO SSE SPROFONDA LLA TERRA

Petrantonio Celentio a Fractis, ispirato da pochi anni fa defunto frate Bertario di Lauro, scese dal cavallo e subito la terra si spaccò.

28. L'iscrizione nella cappella



Frate Luca di Lauro predisse il giorno della sua morte e morì il 12 ottobre 1708. Subito dopo il defunto soccorse un suo compaesano che stava infermo e aveva febbre e meravigliosamente lo guarì

29. L'iscrizione nella cappella



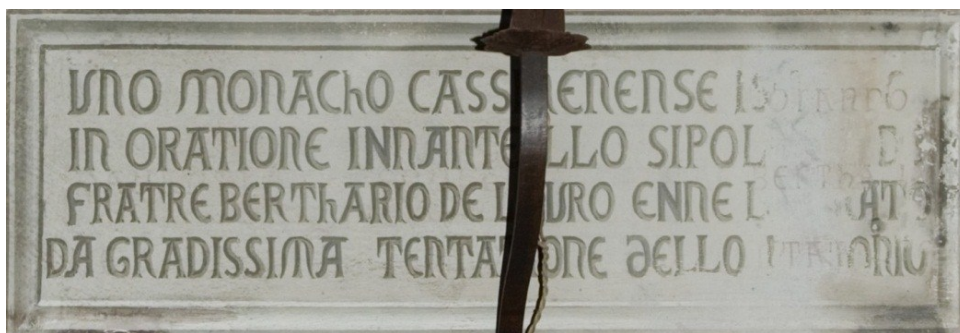
Frate Bernardino di Lauro nel 1585, morente, raccontò ai compagni di vedere una bella processione di frati defunti con San Francesco che mostrò il libro degli eletti con il suo nome scritto.

30. L'iscrizione nella cappella



Suora Alouigia Sassone, la monaca francescana di Lauro, vide la beatissima Vergine Maria che la consolò e la guarì da una mortale malattia.

31. L'iscrizione nella cappella



Un monaco cassinese in orazione sulla tomba del frate Bertario di Lauro venne liberato dalla grandissima tentazione.

32. L'iscrizione nella cappella



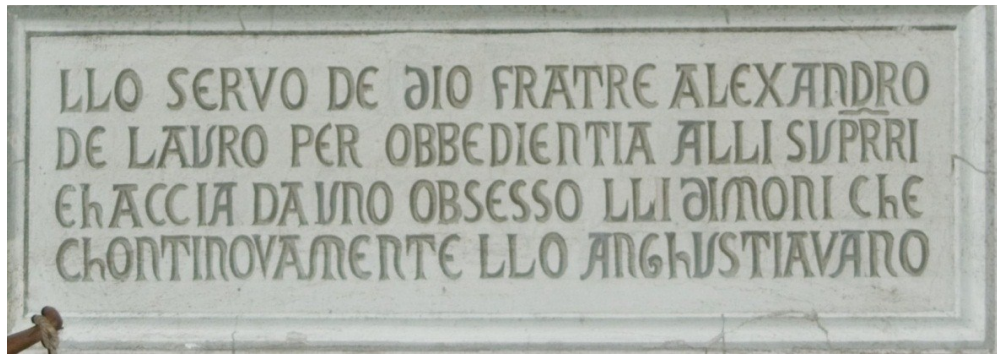
Frate Masseo de Lauro, che morì santo nel 1616, vide in una visione alcuni suoi confratelli nel purgatorio e la beatissima Vergine in orazione.

33. L'iscrizione nella cappella



Frate Bertario Pesci, che morì santo nel 1683, fu visto dai suoi confratelli e dal frate minore Carlo de Sitis in un locale ausiliare del monastero circondato dalla splendente luce.

34. L'iscrizione nella cappella



Frate Alessandro liberò un ossesso dai demoni.

35. ACL

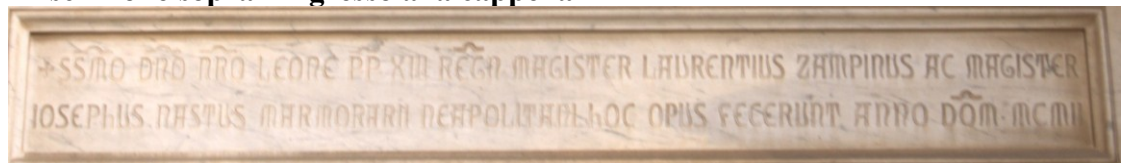
Nota dell'Esigenze e dei pagamenti effettuati da Roberto Santini, agente del signor principe Lancellotti, 1888

28 gennaio 1882

Nota dei restauri dei tetti del castello e della cappella.

Lire 2040

36. L'iscrizione sopra l'ingresso alla cappella



37. ACL

Lettere di Picchiarini

8 agosto 1910, Roma

Oggi con la posta le ho fatto invio di due acquerelli raffiguranti Maria SS. e San Giuseppe dipinti a gran fuoco in vetri a imitazione degli antichi e ricavati come linea dalle fotografie fornitemi dall'Eccellenza Vostra.

Non potrò preciserle il preventivo se Vostra Eccellenza non mi farà avere le misure esatte delle finestre in battente.

Se l'Eccellenza Vostra credesse necessaria una mia visita sopralluogo sempre rimanendo senza alcun impegno da parte mia, io volentieri lo farò, rimanendo avvisato in tempo.

Picchiarini

11 agosto 1910, Roma

Ogni vetriata sarebbe metri lineari 2,39 x 0,52 e che il complessivo metraggio di tutte parti a metri quadri 8,55.

Per la prevista, bisogna che contassi al vero, esecuzione pittorica a gran fuoco su vetri dei migliori del gemme (vetri forti uso antico) messa in piombo a consegna di tutto, presso stazione Roma; le potrò praticare il prezzo messo di Lui Duemilasettecento.

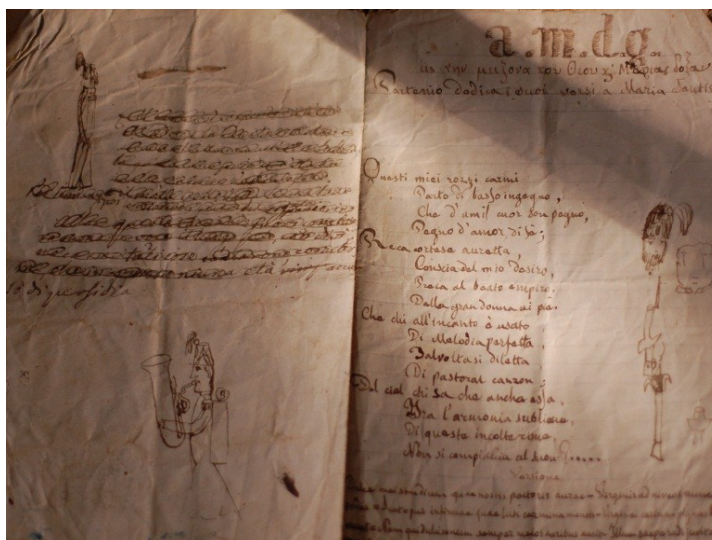
Qualsiasi ribasso obbligherebbe scegliere un esecutore meno valente, le materie prime (vetri) ordinarie e porterebbe alla risultanza di cui effetto certo scadente di paragone dal desiderato da Vostra Eccellenza.

Picchiarini

38. ACL, Faldone «Corrispondenza personale»
Lettera della sorella Francesca a don Filippo Massimo

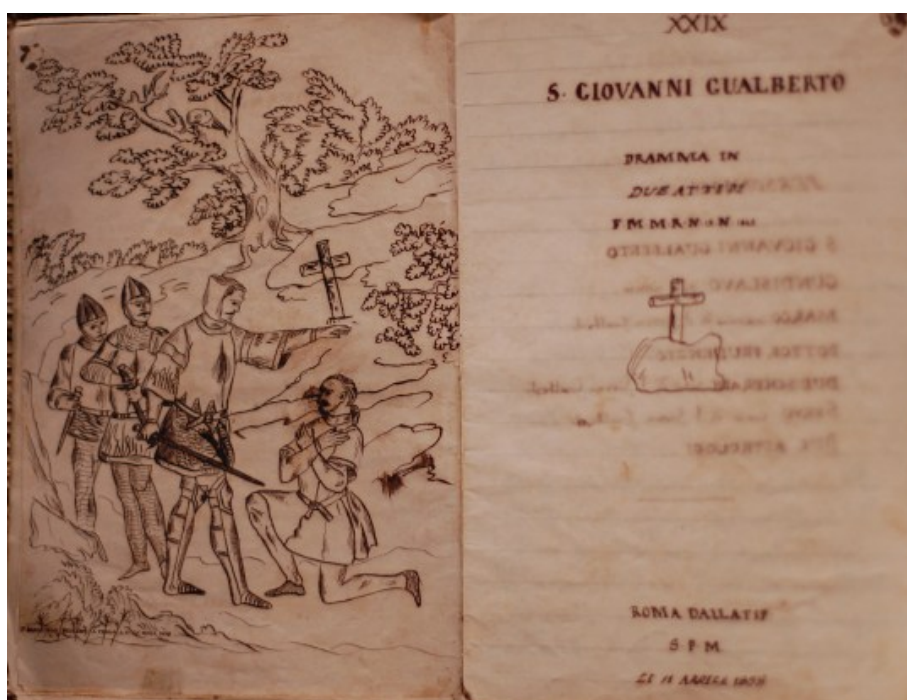
9 giugno 1858, Roma
 Vorrei sapere di che roba è l'uniforma che ti se fatta.
 Vostra affettissima sorella
 Francesca M.

ACL, Faldone «Corrispondenza personale»
Disegno di don Filippo Massimo Lancellotti (carta, penna)



39. ACL, Faldone «Corrispondenza personale»
Disegno e l'opera S. Giovanni Gualberto. Dramma in due atti
di don Filippo Massimo Lancellotti

11 aprile 1858



40. ACL

Lettera di Rodrigo D'Asta

5 ottobre 1871, Napoli

Dirò ad Ariano che scrivendole intorno a restauri di Lauro, si spieghi da farle capire da che non ha l'obbligo di far l'architetto.

Lettera di Rodrigo D'Asta

9 gennaio 1872, Napoli

Ho comunicato ad Adriano e di Lei ordini per la rettifica dell'angolo superiore del castello di Lauro, e mi ha assicurato che subito vi avrebbe provveduto, trovando ragionevole la correzione indicatagli. Per far ponte alle spese di costruzioni, oltre altri ottocento già dati, gli ho oggi somministrate altre Lire duemila, e mi farà grazia indicarmi fino a qual somma mi potrò estendere.

41. ACL

Riparto delle spese e pagamenti fatti nell' anno 1885

3 gennaio 1885 Nota per cavare la pietra da servire per la fabbrica del castello Lire 49.70
 10 gennaio 1885 Nota per cavare la pietra da servire per la fabbrica del castello Lire 21.60
 25 gennaio 1885 Nota per cavare la pietra da servire per la fabbrica del castello Lire 56.25
 31 gennaio 1885 Nota per cavare la pietra nell'oliveto da servire per la fabbrica del castello Lire 72
 7 febbraio 1885 Nota per cavare la pietra nell'oliveto da servire per la fabbrica del castello Lire 55
 14 febbraio 1885 Nota per cavare la pietra nell'oliveto da servire per la fabbrica del castello Lire 69.30
 21 febbraio 1885 Nota per cavare la pietra nell'oliveto da servire per la fabbrica del castello Lire 68.40
 27 aprile 1885 A Filippo Busolani per mattoni Lire 105.15
 27 aprile 1885 Ai facchini di Nola per scaricare i mattoni Lire 5
 27 aprile 1885 Ai carrettieri per trasporto di mattoni da Nola a Lauro Lire 20
 4 maggio 1885 A Filippo Busolani per mattoni Lire 121.10
 31 luglio 1885 A Filomena Frasca per 877 fasce servite per la fornace della calce dimenticato nel mese di aprile Lire 45.80
 1 agosto 1885 Locanda per i lavoratori forestieri Lire 4
 4 agosto 1885 A Filippo Busolani per mattoni Lire 128.75
 4 agosto 1885 Ai facchini di Nola per scaricare i mattoni Lire 5
 4 agosto 1885 Ai carrettieri per trasporto di mattoni da Nola a Lauro Lire 20
 8 agosto 1885 Locanda per 18 lavoratori forestieri Lire 29.50
 12 agosto 1885 A Filippo Busolani per mattoni Lire 100.85
 12 agosto 1885 Ai facchini di Nola per scaricare i mattoni Lire 5
 12 agosto 1885 Ai carrettieri per trasporto di mattoni da Nola a Lauro Lire 20
 29 agosto 1885 Locanda per 21 lavoratori forestieri Lire 21.05
 30 agosto 1885 Ad Andrea Savolario per diversi accomodi di ferri per muratori Lire 31.45
 31 agosto 1885 Nota dei lavori del castello nottate e giornate Lire 68.63

31 agosto 1885 A Filippo Busolani per mattoni Lire 100.08
 31 agosto 1885 Ai facchini di Nola per scaricare i mattoni Lire 5
 31 agosto 1885 Ai carrettieri per trasporto di mattoni da Nola a Lauro Lire 20
 5 settembre 1885 Locanda per i lavoratori forestieri Lire 5
 12 settembre 1885 Locanda per 21 lavoratori forestieri Lire 26.25
 19 settembre 1885 Locanda per 15 lavoratori forestieri Lire 18.75
 20 settembre 1885 A Giuseppe Vecchiarello per chiodi Lire 37.80
 18 ottobre 1885 A Giuseppe Vecchiarello per 21 rotoli di chiodi Lire 9.45
 24 ottobre 1885 Locanda pei lavoratori forestieri Lire 12.50
 25 ottobre 1885 A Nicola Citarella per pietre tufo e trasporto delle medesime da Laureali a Lauro Lire 2221.00
 31 settembre 1885 Locanda pei lavoratori forestieri Lire 11.90
 7 novembre 1885 Locanda pei lavoratori forestieri Lire 9.25
 14 novembre 1885 Locanda pei lavoratori forestieri Lire 9.25
 18 novembre 1885 A Salvatore Ferraro per 11 200 fascine servite per la fornace della calce Lire 582.40
 18 novembre 1885 A Raffaello Mele per gesso, scagliola ed altro Lire 33.45
 20 novembre 1885 Locanda pei lavoratori forestieri Lire 9.25
 22 novembre 1885 A Giuseppe Nasti per lavori di marmo Lire 1000

Riparto delle spese e pagamenti fatti nell' anno 1886

9 gennaio 1886 Alla locandiera di Lauro per aver dati da dormire agli operai forestieri Lire 11.50
 9 gennaio 1886 Per trasporto dei condotti da Napoli a Lauro Lire 9
 11 aprile 1886 A Salvatore Ferraro per fascine per la fornace della calce Lire 422.50
 11 aprile 1886 A Saverio Capellone per la cottura della calce Lire 75.00
 11 aprile 1886 A Giovanni Ceppalini per calce Lire 58.00
 11 aprile 1886 A Filippo Buffalono per mattoni Lire 124.65
 11 aprile 1886 Ai facchini alla stazione di Nola per aver scaricato i mattoni dal vagone Lire 5.00
 11 aprile 1886 Per trasporto dei mattoni da Nola a Lauro Lire 20.00
 14 aprile 1886 A Sabato Rubinacci per fascine per la fornace della calce Lire 328.00
 24 aprile 1886 A Giuseppe Vecchiarello per chiodi Lire 19.00
 24 aprile 1886 A Nicola Citarella per pietre tufo Lire 1338.00
 24 aprile 1886 A Nicola Citarella per trasporto delle pietre tufo da Laureate di Sarno a Lauro Lire 1440.00
 29 aprile 1886 A Domenico Ruggiero per fascine per la fornace della calce Lire 204.85
 30 aprile 1886 A Tommaso Pittera per piombo Lire 24.60
 2 maggio 1886 A Raffaele Romano per pietre tufa della montagna di Taurano Lire 68.90
 6 maggio 1886 A Salvatore Ferraro per fascine per la fornace della calce Lire 492.00
 15 maggio 1886 A Saverio Capillone per cottura della calce Lire 88.75
 15 maggio 1886 A Raffaele Romano per pietre tufa della montagna di Taurano Lire 291.00
 26 maggio 1886 A Filippo Buffalono per mattoni Lire 124.05
 26 maggio 1886 Ai facchini per aver scaricato i mattoni dal vagone Lire 5.00
 26 maggio 1886 Per trasporto dei mattoni da Nola a Lauro Lire 20.00
 31 luglio 1886 A Salvatore Ferraro per aver fatto le pietre, per aver caricato le fornace della calce, per la cottura della calce con fascine e per scaricarla e spegnarla Lire 480.00
 10 agosto 1886 A Vincenzo Viscardi per piombo Lire 136.85
 14 agosto 1886 A Nicola Citarella per pietre tufo Lire 2048.00

14 agosto 1886 A Nicola Citarella per trasporto delle pietre tufo da Laureate di Sarno a Lauro Lire 2736.00
 18 agosto 1886 A Francesco Pomicino per ferramenti Lire 68.70
 20 agosto 1886 A Vincenzo Viscardi per piombo Lire 182.50
 21 agosto 1886 A Salvatore Ferraro per aver fatto le pietre, caricato le fornace della calce per fascine, cottura e scaricatura Lire 480.00
 21 agosto 1886 Per trasporto del piombo da Napoli a Lauro Lire 3.75
 24 agosto 1886 A Francesco Pomicino per ferramenti Lire 36.51
 31 agosto 1886 Nota dei lavori del castello e degli operai che lavoravano giorno e notte della festa Lire 141.12
 10 ottobre 1886 A Nicola Citarella per pietra tufo Lire 574.00
 10 ottobre 1886 A Nicola Citarella per trasporto delle pietre tufo da Laureate di Sarno a Lauro Lire 1367.00
 14 ottobre 1886 A Salvatore Ferraro per caricare la fornace della calce per fascine, per cottura e per scaricatura Lire 488.00

42. ACL

Riparto delle spese e pagamenti fatti nell' anno 1889

14 ottobre 1889, Lauro
 Dichiaro qui sottoscritto di aver ricevuto dal signor Roberto Santini la somma di Lire quarantacinque e centesimi cinquanta, quali sono per aver fatto una cancellata di ferro del peso di rotoli 100, servita per il castello.
 Gaetano Gnomo

20 ottobre 1889, Lauro
 Dichiaro qui sottoscritto di aver ricevuto dal signor Roberto Santini, agente dell'Illustrissimo principe di Lauro, la somma di Lire cento, quali sono per aver fatto due cancellate di ferro del peso di due cantari.
 Gaetano Gnomo

43. ACL

Riparto delle spese e pagamenti fatti nell'anno 1885

3 aprile 1885 Petrolio per la sala di musica Lire 2.20
 31 agosto 1885 Pranzo pel concerto e cena per i due concerti carabinieri ed altri Lire 238.50
 31 agosto 1885 Olio per l'illuminazione del castello Lire 22.00
 31 agosto 1885 Sego per fiaccole Lire 49.00
 31 agosto 1885 Creta per l'illuminazione Lire 2.00

Riparto delle spese e pagamenti fatti nell'anno 1886

31 agosto 1886 Vitello pel pranzo del concerto Lire 63.00
 13 settembre 1886 Per i bengali servite il 30 agosto Lire 21.00

44. ACL, Faldone 8-9

Relazione a Sua Eccellenza il signore principe don Filippo Lancellotti dello stato generale dei fabbricati si civili, che rustici, non che della manutenzione di ponti e strade, ed altre opere tecniche, esistenti nei suoi possedimenti in Lauro, ed in Portici

Roma, 6 ottobre 1881

Eccellenza,

Trovandomi in Napoli per gentilissimo permesso, che si degno accordarmi l'Eccellessimo principe Lancellotti, mi recai a visitare il Nobile Castello di Lauro e potei ammirare ed il gusto artistico, e la fedeltà con la l'Eccellessimo principe don Filippo si studiò di risarcire, e ridonare la vita novella ai vetusti avanzi riservati dai fuochi il secolo passato, e così ritornarli a degna dimora dei suoi. In tale occasione lo stesso Eccellessimo principe, mi volle onorare sempre più col farmi degno della sua alta stima, invitandomi ad osservare lo stato di alcuni fabbricati esistenti, si nel paese che nelle circostanze.

Avendo osservato le parti del castello che ancora non vennero restaurate, una volta a crociera a sesto acuto, del piano terreno, e che mi fece a supporre rimontare la sua costruzione al 1300, mi avvidi essere il suo stato pericoloso, e tale, da doverla al più presto assicurare.

O. Pestrucci

45. ACL

Nota dell'Esigenze e dei pagamenti effettuati da Roberto Santini, agente del signor principe Lancellotti, 1881

26 settembre 1881

Nota dei lavori alla scala del castello

Somma da riportarsi Lire 155.65

46. ACL

Nota dell'Esigenze e dei pagamenti effettuati da Roberto Santini, agente del signor principe Lancellotti, 1882

2 settembre 1882

A Salvatore Santaniello per il trasporto delle pietre tufo dalla montagna a Lauro ossia al castello.

Lire 92

A Filippo Buffalano per mattoni.

Lire 98.85

Ai facchini per aver scaricato i mattoni dal vagone alla stazione e caricato i carri.

Lire 10

A Carlo Avvisati per soglie per i cancelli della strada del castello.

Lire 292.50

A Domenico Rega per aver tornito i pilastri della loggia del giardino del castello.

Lire 63

21 ottobre 1882

Nota per spegnere la calce e trasporto.

Lire 75.90

47. ACL

Beni in Napoli. Anno 1871. Appunti di amministrazione

Prigione di Lauro. Il signor don Rodrigo parlerà al prefetto per ottenere l'evacuazione.

(Giulio Venezia disse che il comune approvò il trasporto delle carceri (aggiunta, scritta con la matita sopra il foglio).

48. ACL

Note delle esigenze e dei pagamenti effettuati da Roberto Santini, agente di Sua Eccellenza il signor principe dal 1° gennaio a tutto il 31 marzo 1888

28 gennaio 1888

Nota dei restauri dei tetti del castello e della cappella.

Lire 20.40

18 febbraio 1888

Nota dei restauri fatti al chiostro del castello.

Lire 11.30

23 novembre 1890, Lauro

1° Si è accomodato il portone all'ingresso della scalinata segreta, messe giunte nuove di legno castagno abbasso hai stanteri ed inchiodate con chiodi. Si tassa Lire 01,25

2° Costituzione di forme nuove per sopra alle torri. Soltanto il magistero con i chiodi. Si tassano Lire 02,25

Antonio Bossone

31 dicembre 1890, Lauro

Dichiaro qui sottoscritto Onofrio Angieri di aver ricevuto dal signor Roberto Santini, agente dall'Illustrissimo signor principe di Lauro, la somma di Lire Cento sessantadue, le quali sono per aver fatto due lastrici sopra a due basi, accomodi interni ed esterni, e pezzi d'opera 7 accomodati, con ferramenti alla Torre nel fondo Vigna compreso gli accomodi sopra la tettoia. In fede dichiaro non avere altro a pretendere per essere stato saldato d'ogni mio avere. Onofrio Angieri

49. ACL

Lettera da Lauro a don Filippo Massimo Lancellotti

11 aprile 1907

Rispondo subito alla pregiata sua del 9 corrente in quanto si tratta dei lavori da falegname al castello.

Per la fine del corrente mese farò in modo che la scala, i soffitti, i pavimenti, i cessi sono ultimati.

Per i lavori al tetto della sala d'armi credo non si possa pensare. Treichler è pronto in parte sin da domani, ma con i tempi incerti attuali non si può pensare a scoprire il tetto. Ogni giorno piove o l'intera notte o nella giornata. Se il tempo non si ristabilisce seriamente non credo sia opportuno principiare il lavoro. E ne avremmo di mal tempo parecchio poiché ha piovuto i primi quattro giorni di aprile. Intanto sin da domani manderò un carretto a caricare il ferro pronto e solleciterò Treichler. Se il tempo si rimettesse si potrà iniziare il lavoro.

Sta bene tutto quant'altro mi dice riguardo al guardiano ed alla condottura.

50. ACL

Un appunto su un foglietto

Nuovo pozzo eretto con parti antichi di marmo e sculture nel castello di Lauro al posto di quello vecchio murario – 1907.

51. ACL

Riparto dei pagamenti fatti da Giacomo Santini nell'anno 1872, agosto

Ad Adriano e altri i quali assistettero al signor principe nel giorno delle elezioni comunali 20.00 lire.

ACL

Lettera di Giacomo Santini

16 agosto 1872, Roma

Mi darò domani premura d'informarmi in Frascati delle elezioni, regolandomi come l'Eccellenza Vostra mi comanda, avvertendo ivi in pari tempo.

52. ACL, Cartella «Mosaico»

Lettera di Francesco Venezia

9 settembre 1881

La risposta di Francesco Venezia alla proposta di don Filippo Massimo Lancellotti: «Io so immensamente il vostro saggio divisamento di creare un monumento di gratitudine all'Altissimo in eterna ricordanza, per lo scampato comune pericolo. Io sono pronto a concorrervi per secondare tale opera religiosa, e che per la particolare vostra protezione dell'Altissimo, rimanemmo salvi dal tristo avvenimento».

53. ACL, Cartella «Mosaico»

Lettera di Francesco Venezia

25 settembre 1881

Circa il progettato monumento commemorativo del triste avvenimento, e della nostra miracolosa salvezza, non riflettemmo talune circostanze che potrebbero rendere non molto adatto il prefisso luogo, pel culto dovuto alla Santissima Vergine, tanto che ivi si celebra il mercato, e si commettono continue indecenze. Io proverei piazzarsi una lapide nel luogo del triste avvenimento, rammentando il nostro salvataggio, e nella chiesa dei Santi Protettori, che per la loro protezione, e preghiere all'Altissimo fummo salvati, nel soffitto di essa, ove esiste il semplice tavolato, si potrebbe fare un quadro della Santissima Vergine, con finimenti, ed iscrizioni, che ricordano come miracolosamente fummo salvati dalla morte, che altri quattro individui sgraziatamente soggiacevano.

54. ACL, Cartella «Mosaico»

Lettera di Carlo Caisco Tortora

7 dicembre 1881

Carlo Tortora scrisse a don Filippo Massimo Lancellotti: «Il signore Venezia Angelo mi fece capire, che Vostra Eccellenza bramerebbe diroccare pochi metri del muro del mio giardino, e rifarlo allineandolo coi due già esistenti, onde potervi ergere una guglia della

Santissima Vergine sotto il titolo della Libera, e chiuderla con il cancello di ferro. Io con tutti di mia casa non siamo alieni».

55. ACL, Cartella «Mosaico»

Lettera della Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici

4 agosto 1882

Oltremodo gradito mi riuscì la lettera di Vostra Eccellenza del 2 corrente, colla quale propone alla nostra fabbrica un lavoro di mosaico che confido si effettuerà e sarà di piena soddisfazione dell' Eccellenza Vostra.

Qualunque siano le proporzioni del quadro – che se deve figurare isolato è preferibile siano le più grandi – può esser eseguito perfettamente e solidamente, da non richiedere grande abilità che un poco di forza per collocarlo al posto e lasciarvelo poi a sfidare i secoli alle intemperie le più stravaganti. Premesso ciò rimetto a Vostra Eccellenza tre lucidi di differenti gradazioni di cubetti dalla cui più o meno minutezza dipende in gran parte il prezzo, perché un'altra parte lo fa il soggetto a trattarsi, se ornati o figura o più figure, e se la superficie a eseguirsi abbia più o meno parte di fondo etc., e perciò i prezzi definitivi dei mosaici non possono mai stabilirsi, se non si hanno i cartoni sott'occhi. Tuttavia sapendo che nel quadro ci dicono non vi dovrà figurare che la Beata Vergine con alcuni accessori di fiori ecc., il prezzo – quasi positivo – sarà, se della prima qualità – di Lire 125 il piede quadrato, che equivale poi a Lire 1.250 il metro quadrato, e della seconda qualità di Lire 100 e della terza di Lire 80. Se vi si aggiungesse il Bambino, aumenterà di qualche cosa, ma non sarà molto. Il cartone per economia di spesa, può farlo eseguire di un terzo o metà di grandezza, e se il quadro deve essere a posto per la metà di luglio è necessario che il cartone sia qui non più tardi del 20 corrente.

56. ACL, Cartella «Mosaico»

Lettera della Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici

12 maggio 1882

Pronta risposta alla pregiata lettera del 10 della Vostra Eccellenza per meglio chiarire il passo della precedente mia, la ove dice che il quadro non richiede alta abilità che un poco di forza per collocarlo al posto, perché con ciò s'intende che arriverà affatto completo come se fosse un quadro in tela, cui non debbasi fare altro che attaccarlo al muro. Però, siccome il mosaico pesa, e non può maneggiarsi come un dipinto di tela, ecco perché mi espressi che la sua collocazione al posto richiede braccia robuste per maneggiarlo. Il lavoro non viene eseguito sopra carta al rovescio, ma su cascina metallica armata di ferro; ed il mosaico viene fissato in una qualità di cemento che passata una quindicina di giorni, perché faccia presa, diviene d'una solidità tale, che se vuolsi estrarre un piccolo pezzetto bisogna adoperare lo scalpello. E perciò che per averlo a destinazione a mezzo luglio dev'essere da noi finito 15 giorni prima della sua spedizione, e per non alterare la disposizione dei lavori che abbiamo in corso, interessiamo l'Eccellenza Vostra a farsi affrettare la spedizione del cartone che per economia di spese da parte di Vostra Eccellenza e di tempo da parte nostra, può essere della metà e anche di un 3° della grandezza voluta.

57. ACL, Cartella «Mosaico»

Lettera della Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici

5 giugno 1882

Ci è arrivato il lucido avvisatoci colla grata Sua 1° corrente. Poco ci giova. Che il pittore non s'illuda e cerchi d'affrettare la spedizione del cartone che sarà in ritardo che

supereremo con qualche sacrificio, ma vogliamo riuscire ad ogni costo all'impegno che abbiamo assunto. E ciò si è vero difficile anche dal lato della complicazione del lavoro, perché dal lucido rileviamo esservi una notevolissima differenza, per la quale ora non regge più la stima fatta con nostra 5 maggio. Infatti da noi fu valutato con lavoro di 2 o 3 metri d'altezza e relativa larghezza rappresentante la Beata Vergine solamente. Oggi si tratta di un ovale a dimensioni molto ridotte colla Beata Vergine, il Santo Bambino, tre teste d'angeli e quattro estremità (mani etc.). Quindi la parte dominante del quadro non è più né drapperia, né accessori facili a lavorarsi, né carnagione, che non può esser trattata che da artisti provati e da migliori, e per conseguenza la spesa di esecuzione non può esser più considerata a misura quadrata se non se ad un prezzo molto elevato. Tuttavia noi eseguiamo il quadro e rinunceremo a qualunque profitto. Per la cascina la Vostra Eccellenza stia tranquilla che verrà eseguita in modo da sfidare i secoli. Non sarà di ferro perché questo ossida, ma bensì di zinco con intelaiatura interna di rame, che col cemento del mosaico formeranno un amalgama solidissimo pari al più duro granito. La sola grata esterna posteriore della cascina sarà di ferro verniciato, con grossi anelli per sospendere il quadro. Se però per apporlo al posto non si potesse usare di questi anelli ed occorressero delle spranghe sporgenti per fermarlo in modo diverso – come sembra della lettera di Vostra Eccellenza – vorreste aver la bontà di farcelo sapere per regolarci nella costruzione della grata anzidetta, indicandoci se le spranghe devono esser laterali; o sopra e sotto cioè dire alto e basso dell'ovale, quanta la loro sporgenza, e se e quanti buchi devono avere.

58. ACL, Cartella «Mosaico»

Lettera della Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici

15.06.1882

In questo punto ci arrivò il cartone avvisatoci da Vostra Eccellenza con lettera 12 corrente, e senza perdita di tempo fu dato ai pittori, onde non più tardi di lunedì si possa dar principio al lavoro che non al di là 10 agosto dovrà partire da Venezia all'indirizzo che Vostra Eccellenza ci favorirà. Quel cartone si vede che fu eseguito da pittore che non ha confidenza col mosaico. Dovremmo farvi una piccola correzione ingrandendo un poco le spalle di Beata Vergine e il manto che le copre la testa perché non sta colle proporzioni del centro, e termina in forma troppo piramidale. Il mosaico ci guadagnerà perché la correzione la facciamo a questo ed il cartone resta quello che è sarà conservato scrupolosamente. Il Bambino sarà riprodotto facsimile, e ne eterneremo la rassomiglianza col mosaico. Per tutto l'insieme Voglia l'Eccellenza Vostra lasciar la cura ai nostri artisti ch'ebbero ordini in conformità alle intenzioni di Vostra Eccellenza anche perché il prezzo non abbia a salir di molto da quello preventivato.

59. ACL, Cartella «Mosaico»

Lettera della Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici

9.08.1882

Abbiamo finito il mosaico, ma avremmo preferito tenerlo ancora un'altra quindicina di giorni. Non vi è di peggio che riprodurre i cartoni eseguiti da pittori che nulla sanno di mosaico, e più particolarmente quando vi si deve ricopiare qualche ritratto al vero! Non si rimane mai completamente soddisfatti. Così fu per l'ovale teste spedito a G. R. nella cassa N° 380, ed in quella 380 bis il relativo dipinto, il tutto perfettamente condizionato, al nome di Vostra Eccellenza a Nola. Non che il cartone non sia stato benissimo riprodotto, ma appunto perché non era adatto a ricavarne tutto l'effetto in riproduzione in mosaico, avremmo amato introdurvi qualche variante che a lavoro finito avrebbe dato il miglior risultato. Nel tempo stesso però son lieto assicurare Vostra Eccellenza che nessun altro stabilimento si sarebbe

potuto compiere quel mosaico, sia per ristrettezza del tempo, sia perché nessuno può mettere a disposizione le fornaci di smalto per un solo lavoro come fummo costretti di far noi, senza alterare l'andamento degli altri lavori in corso. Lo stesso Vaticano che è il babbo di tutti i mosaici del mondo, non avrebbe potuto assumere quel mosaico senza avergli accordato almeno sei mesi di tempo. E certo bensì che la sua riuscita fu un vero miracolo, ad ottenere la quale dovemmo abbandonare ogni idea di lucro, e lavorare al solo scopo di far buona figura presso l'Eccellenza Vostra. Per conseguenza Le notiamo le spese come segue:

La superficie dell'ovale si eleva a piedi quadrati $14 \frac{2}{8}$ così divisi:

	Piedi quadrati	
1) figure e carnagione (nudo) ...	$1 \frac{2}{8}$	$\frac{1}{16}$
2) vestimenti, drappi, nuvole, accessori	$4 \frac{6}{8}$	$\frac{1}{72}$
3) fondo d'oro	$5 \frac{1}{8}$	$\frac{1}{32}$
Totale piedi:	$14 \frac{2}{8}$	

Per giornate pagate ai disegnatori:	Lire	87.00
Per mano d'opere figure e nudo:		840.00
accessori, vestimenti etc.:		370.00
fondo d'oro:		12.00
per smalti calcolati come i mosaici ordinari:		171.00
ferramento della cascina del peso di kilogrammi 23 a 0.90:		20.70
cascina di zinco e sua intelaiatura di rame interna vernice:		89.00
cassa ed imballaggio:		28.00
spese ... Direzione amministrazione, tasse impostate:		321.74
spese di porta alla ferrovia e la spedizione:		3.40
Totale spese:	Lire	1937.84

Se dovessimo tener conto della gran massa dei smalti avanzati in magazzino, a valore morto, noi coscienziosamente possiamo ascrivere che quel lavoro non costa meno di Lire 2500, prezzo questo di cui solo potremmo prendere a farlo.

60. ACL

Lettera da Lauro

17.08.1882

Ritirai dalla stazione di Nola due casse venute da Venezia e l'ho fatte mettere nella camera dell'appartamento vecchio, dove è stata aperta una finestra.

61. ACL

Lettera di Iannelli

4.08.1882, Roma

Parlai con Alessandrino in riguardo alla lapide che hai ideato di collocare a Lauro, spiegandogli bene la tua intenzione, come restammo d'accordo. Si è subito dichiarato prontissimo di contribuire, e mi ha detto di voler far ciò con una somma eguale alla mia. Ed anzi siccome sarebbe andare a trovare il figlio a Frascati Lunedì o Martedì, s'incaricava di parlarne egli stesso a Teodoro. Ci vedremo alla metà del mese qui in Roma.

62. ACL

Lettera della Compagnia Venezia - Murano per Vetri e Mosaici

5.01.1907

Possediamo la stima Sua lettera dal 1° corrente e La ringraziamo della Sua premura di avvertirci del ritardo della spedizione del mosaico, ritardo che noi attribuivamo al disservizio ferroviario.

63. ACL

Lettera della Compagnia Venezia - Murano per Vetri e Mosaici

26.01.1907

Abbiamo ricevuto il mosaico in stato relativamente buono date le condizioni d'origine. Il quadro è artistico e di fattura squisita e merita un' accurato lavoro di riparazione e per la sua conservazione. Noi s'impegniamo di rimetterlo in una nuova cascina metallica in cemento sistema moderno, e cioè in condizioni tali da sfidare i secoli. Il nostro prezzo per tale lavoro è Lire 450.

64. ACL

Lettera della Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici

9.02.1907

Il mosaico verrà completamente levato dalla cascina rimessa, tutti i pezzetti nuovamente puliti dallo stucco ad olio (sistema vecchio col quale si facevano applicazioni) e poi rimessi nella stessa cascina restaurata e nella quale saranno praticati rari fori, poi fissato nuovamente con cemento portland e calce, e cioè con sistema moderno. Il prezzo per tale lavoro sarà di Lire 450 compreso imballaggio e riconsegna alla ferrovia a Venezia. L'avvertiamo che è un lavoro che deve esser fatto con molta pazienza ed accuratezza perciò non possiamo impegnarci in un tempo breve. Il lavoro è già principiato e contiamo sarà ultimato fra 6 e 8 settimane.

65. ACL

Lettera della Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici

15.02.1907

La terminologia da noi usata di sistema antico e sistema moderno riguardo la fissazione di mosaici, ne conveniamo, non è esatta, perché ... ci sono i mosaici di data antichissima fissati con cemento formato di calce e pozzolana. Il fatto è che 25, o 30 anni fa si riteneva che fissazione con lo stucco ad olio, come fu fatto pel Suo quadro, fosse la migliore e la più resistente, mentre il caso Suo e molti altri proverebbero il contrario. Quel sistema dunque, largamente adottato a quella epoca, che noi abbiamo chiamato antico, fu abbandonato per adottare la fissazione con cemento, che abbiamo chiamato moderno per distinguerlo dal primo, ma che è veramente un perfezionamento di quanto si faceva in tempi antichissimi, e che fu già provato resistente a tutte le intemperie. Il suo mosaico sarà quindi levato pezzo a pezzo dalla cascina mediante pezzi di tela incollati sul fronte, sarà pulito totalmente dallo stucco ad olio, riparato dove è mancante di qualche tessera (cubetto di smalto). Quando il quadro sarà levato tutto e ricomposto su tela al rovescio, se ne farà la fissazione nella stessa cascina, riparata a dovere e rinforzata da spranghe trasversali, col cemento Portland mescolato con calce e polvere di marmo in date proporzioni a seconda della Temperatura. Visto che Sua Vostra Illustrissima teme, che l'umidità possa in avvenire penetrare pei fori che noi saremmo fare nella cascina, abbiamo studiato il modo di non farli, cosicché la cascina sarà lasciata

intatta nel fondo. Come ebbimo a dire e a scrivere al signor Cav. Posi questo lavoro deve essere fatto senza fretta, con molta pazienza e molta cura, e da artisti molto pratici, e ciò anche in riguardo al quadro stesso che è di fattura squisita, e che con questa operazione sarà messa in grado di sfidare i secoli. Speriamo di aver soddisfatto il desiderio della Sua Vostra Illustrissima, mentre crediamo di avvertirla che il lavoro è stato incominciato e sarà pronto in 7 od 8 settimane.

66. ACL

Bozza della lettera di don Filippo Massimo Lancellotti alla Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici, 1907

La cascina in ferro non si deve assolutamente togliere. Fu studiata in piena cognizione di causa di luogo ove doveva collocarsi, cioè muro con terrapieno dietro. E venne posta con intercapedine da altro muro costruito dietro l'edicola per sorreggere la terra retrostante. L'epoca in cui si costruì la cascina non è che di 25 anni fa; per cui si utilizzavano i dettami moderni dell'arte. Infatti è stata rinvenuta intatta sebbene l'umidità penetrata nell'intercapedine abbia disfatto il gesso da presa che reggeva al muro le spranghe della cascina. È il cemento del mosaico che non ha resistito sia per la pioggia che si ripenetra in basso sia per i forti calori di questa regione e la esposizione in pieno mezzogiorno. Come si debba rimuovere il cemento nella attuale cascina di ferro, ignoro; artisti che lavoravano a Pompei, e che vennero in Lauro per altra opera, non vi sarebbero peritati. Si è però preferito di tornare al luogo originario di costruzione. Comprendo bene che affondare il mosaico in un grosso strato di cemento (se non sbaglio) assicurerebbe almeno per qualche tempo. Ma se poi l'umidità od altra ragione tornasse ad influire, il danno sarebbe irreparabile; mentre la cascina in ferro ha scongiurato come si è visto lo sgretolamento. Inoltre questa si è presentata maneggevole per gli operai, ciò che non mi persuado si verificherà con gli altri sistemi. Dispiace inoltre che nella lettera ultima non vi siano forniti dettagli sulle cause che possano aver prodotto il polverizzamento del cemento, secondo vi era promesso di informarmi nelle lettere antecedenti. E non è mettermi in dubbio che trattandosi di una opera artistica non si sia usato mastice della più perfetta qualità. Mentre mastice forse inferiore e dozzinale riescano da secoli a resistere all'intemperie come può vedere qui in Roma nel Triclinio Lateranense esposto per esso al sole e all'intemperie incessantemente.

67. ACL

Lettera della Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici

11.03.1907

Il lavoro della Madonna è ultimato e che è riuscito splendidamente.

68. ACL

Lettera dal principe don Filippo Massimo Lancellotti all'ingegnere Angaro

18.03.1907

Mi auguro che questa volta resiste in permanenza.

69. ACL

Bozze delle lettere di don Filippo Massimo Lancellotti al cavaliere Posi, senza data

Il cavaliere Posi, cortesemente vi prego, a saldare accluso conto il Lire 450, prezzo del restauro apportato al Mosaico di Lauro e che auguro che durerà per lunghe epoche.

Signore Posi,
Eccole le lettere per l'ingegnere Angaro e per lo stabilimento mosaici, in essere alle 450 Lire all'attivo e il conto da saldarsi.

70. ACL

Lettera del cavaliere Posi

24.03.1907

Mi scrive il principe D. Paolo Borghese «andai a vedere il mosaico del principe Lancellotti, mi parve in perfetta condizione artistica e molto caratteristica la testa del bambino».

71. ACL

Lettera della Compagnia Venezia Murano per Vetri e Mosaici

16.03.1907

Oggi abbiamo avuto la visita dal signor ingegnere Angaro che ha esaminato accuratamente il lavoro del quadro mosaico e l'ha trovato perfetto sotto ogni riguardo. Preghiamo la Sua Vostra Illustrissima a darci le istruzioni per la spedizione.

72. ACL

Lettera della ditta Nasti e Zampini

16.09.1908

Abbiamo l'onore preveniri che l'edicola in marmo è pronta e lunedì prossimo 21 corrente mese potrà essere spedita. Vi preghiamo farci sapere se lo stesso giorno di lunedì prossimo potremo far venire anche il nostro operaio per i relativi lavori.

73. Il testo del cartiglio superiore:

A PERICULIS CUNCTIS
LIBERA LAURUM SEMPER
VIRGO GLORIOSA
ET BENEDICTA.

74. Il testo del cartiglio inferiore:

SINGULARI CHRISTI EIUSQUE MATRIS PROTECTIONE
INFAUSTO DIE XXVII AUGUSTI MDCCCLXXXI
INTER CAEDES ET VULNERA HEIC MIRUM MODUM INCOLUMES
PHILIPPUS LANCELOTTUS ROMANUS LAURI PRINCEPS
ALEXANDER DATTI ROMANUS THEODORUS MARCHIO CICCOLINI ROMANUS
ALOISIUS COMES SENNI ROMANUS NATALIS IANNETTI ROMANUS
FRANCISCUS ET ANGELUS VENETIA LAURINENSES
ICONEM HANC IN PERPETUUM GRATITUDINIS SIGNUM
VOTUM SOLVENTES POSUERUNT

La traduzione fatta da professore Moschiano: «Per prodigiosa protezione di Cristo e della sua madre – nell'infausto giorno 27 agosto 1881 – in questo stesso luogo fra stragi e ferite con stupore illesi – Filippo Lancellotti romano principe di Lauro – Alessandro Datti romano Marchese Teodoro Ciccolini romano – conte Luigi Senni romano Natale Giannetti romano –

Francesco e Angelo Venezia laurinensi – qual segno di perpetua gratitudine – sciogliendo il voto – posero questa immagine».

In P. Moschiano, *Pietra...* cit., p. 72

75. ACL, faldone 51

La proposta dei Pandola. La lettera dell'avvocato D. Rodrigo D'Asta

senza data

I signori Pandola, desiderando ingrandire il giardinetto di loro casa, domandano al signor principe di Lauro quel pezzetto di terreno sottoposto allo castello di Lauro, che fa angolo con la loro proprietà. Se il principe addivenisse a tale concessione la strada comunale detta la Terra invece di scendere lungo la casa Pandola, come attualmente fa, continuerebbe dritta fino a pochi passi della scala del Castello innestandosi alla strada che scenderà da Taurano, e così il pezzetto di terra attualmente appartenuto al principe potrebbe unirsi alla proprietà dei Pandola. Per allontanare ogni idea di vendita si proporrebbe una permuta con altro pezzo di terra, che faceva parte dell'oliveto già comprato dal principe, e però i signori Pandola si augurano che questi verrà prestarsi a tale convenzione che sarebbe utile ai Pandola e renderebbe netto e di facile accesso quel dito che ora in istato tanto deplorabile.

Avvocato D. Rodrigo D'Asta

Progetto iniziale della costruzione della via Terra vicino allo scalone



76. ACL, Faldone 51

L'atto notarile

Con istrumento 2 dicembre 1882 atti Francesco Venezia Notaro di Lauro Sua eccellenza don Filippo Massimo Lancellotti principe di Lauro vendeva ai fratelli Enrico, Ferdinando e cavaliere Edoardo Pandola una parte del cortile esterno a piè del fabbricato del castello, detto il Boschetto, precisamente quella parte che resta a sinistra della pubblica via comunale che va ad incontrarsi alla strada che mena in Taurano. Il prezzo fu di Lire 916.98. Detta zona di terreno venduto confina da occidente con la stradale privata che conduce all'abitazione dei detti Pandola, da oriente e mezzogiorno col suddetto castello del sullodato principe, e da settentrione con l'abolita stradetta comunale detta la Terra.

Pianta dei nuovi possedimenti dei signori Pandola e della nuova via Terra



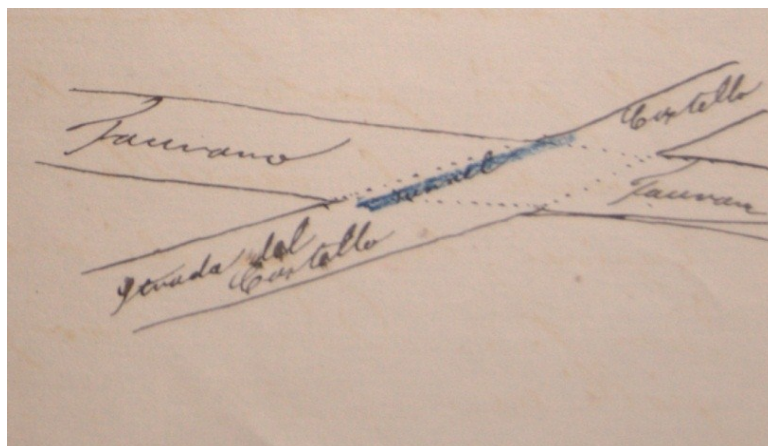
77. ACL, Faldone 51

La lettera da Lauro

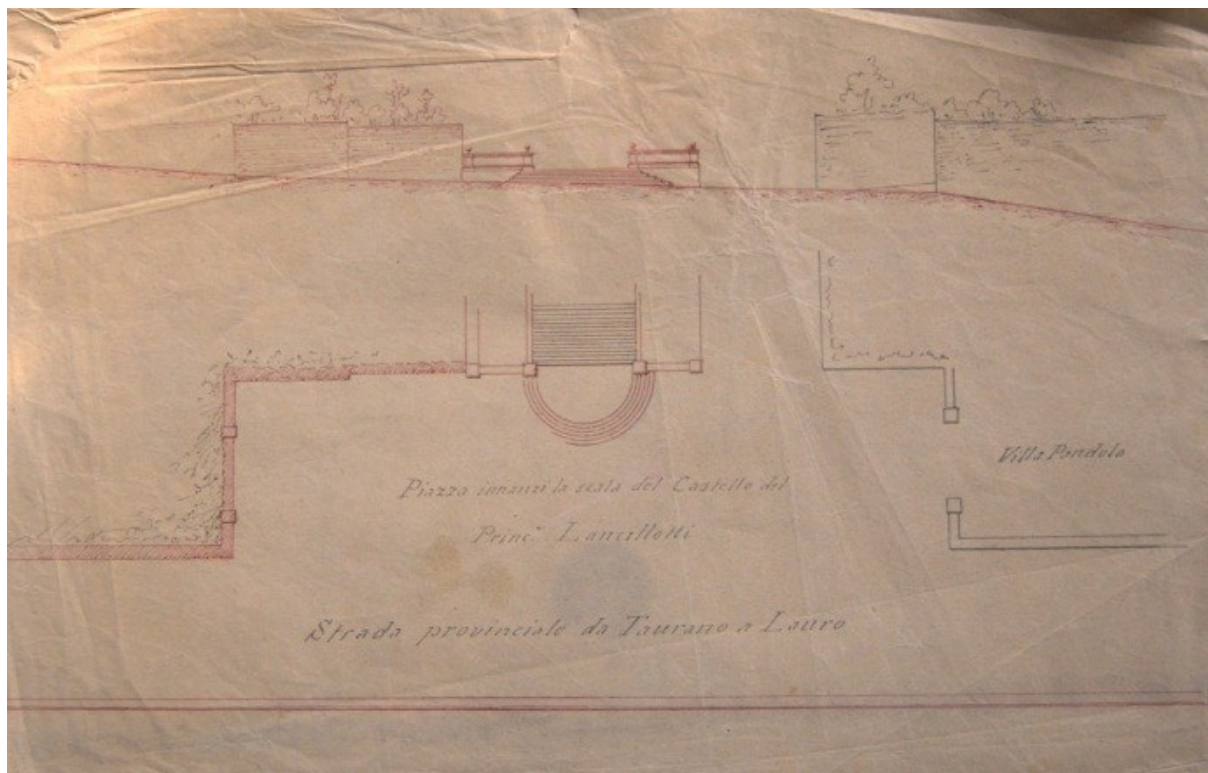
18 settembre, senza anno

Ieri venne l'ingegnere Janni da Avellino e gli fu fatto osservare la terra avanti lo scalone e disse che l'avrebbe fatto. Dopo di là D'Amelia gli fece osservare il posto dove avresti voluto il tunnel sotto la strada di Taurano cioè rasente la presente roccia calcarea; rispose a che non vi era alcuna difficoltà; più non avrebbe messo mano al lavoro del passaggio a livello se prima non avessi pagato; ma che tutto questo non potesse succedere se prima non veniva il progetto da Roma. Prima di ripartire per Avellino sulla piazzetta avanti lo scalone ricevette gli ordini di sgombrare al più presto possibile avanti al cancello.

Schizzo planimetrico dell'incrocio con il tunnel



78. ACL

Pianta della piazzetta davanti allo scalone

79. ACL, Faldone 51

La lettera dell'acquisito della casetta

23 marzo 1892

Mi pregio manifestare a Vostra Eccellenza che in vista della pregiatissima Sua del 19 corrente, relativa alla pendenza della strada di Taurano, mi recai immediatamente al posto, ed avuto appreso che non ancora era stipulata la compra della casetta alla piè dello scalone del castello, fra la provincia ed il proprietario della stessa, ero in tempo per acquistarlo, epperò con ogni energia e sollecitudine, e senza declinare il nome di Vostra Eccellenza riuscì a stipulare il patto di compra per lo stesso prezzo offerto già dalla Provincia, cioè per Lire 2300.00 tutto compreso. Ora che la casetta è della Eccellenza Vostra, sono eliminate tutte le difficoltà, ed è con noi che devono trattare le autorità della Provincia, che nulla ancora hanno definito col precedente proprietario. Il muro di cinta del giardino, già precedentemente espropriato, si è incominciato a demolire, cioè per altro ci è stato gravemente per indurre il proprietario della casetta a cederla a noi. In tal stato di cose ho pregato l'agente di non far mettere mano alla demolizione della casetta senza prima avvertirmi. Intanto curerò di assodare con l'ingegnere Janni tutto quanto riguarda la pendenza, cioè il prezzo che si dovrà pagare dalla Provincia, tanto per l'occupazione del tratto di strada che per la parte della casetta a demolirsi, le opere di riaccordo a farsi dalla Provincia e quant'altro riguarda gli interessi di Vostra Eccellenza per una tale pratica. Tutto ciò si farà un verbale che prima sottoscrivere invierò a Vostra Eccellenza per il debito esame. Se poi fate modo di procedere non Le garba, e vuole personalmente intervenire sul posto, si dovrà informarmene affinché possa stabilire un convegno con l'ingegnere Direttore a farne intesa Vostra Eccellenza.

Giuseppe D'Amelia

80. ACL, Faldone 51

La lettera di Roberto Santini

28 marzo 1892

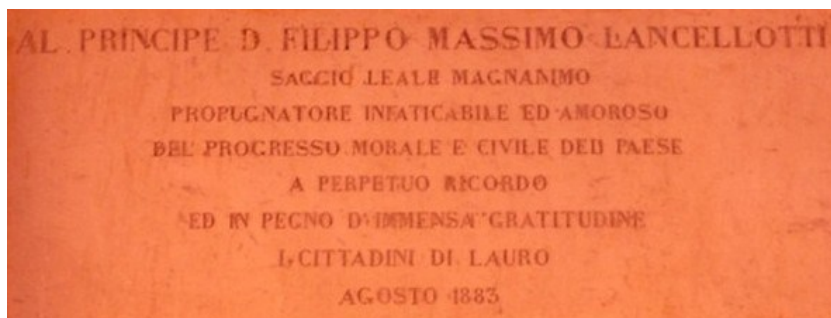
Appena l'appaltatore di strada Lauro – Taurano mi disse di dover demolire il muro giusto il verbale di esproprio del 1876 io subito scrisse a Vostra Eccellenza informandola di quanto l'appaltatore mi disse. Per riguardo alla compra della casa a piè del castello ho già consegnato al signor D'Amelia Lire 2300. Questa mattina è venuto D'Amelia con l'ingegnere della strada e hanno presi gli accordi per i lavori da farsi appena che farà fatto il verbale lo manderà a Vostra Eccellenza. Nel buttare a terra il muro è stata trovata una colonnetta di marmo bianco liscia della lunghezza di circa centimetri 80 e della grossezza di 20 che ho conservato.

81. ACL, Faldone 51

La lettera di Giuseppe D'Amelia

30 aprile 1892

In l'altro fui in Avellino invitato in precedenza dall'ingegnere Janni con quale tenui una lunga discussione in ordine alla strada di Taurano – fu redatto in primo luogo il verbal relativo all'occupazione della casetta a piè dello scalone e del terreno contiguo, che li rimetto originalmente qui accluso con le modifiche. Passammo in seguito alla discussione del passaggio a livello e avendo rilevato dal progetto che le acque dalla strada vengono riversati nel fondo di Vostra Eccellenza mi opposi formalmente a tale nuova pervietà non compresa nella primitiva espropriazione e feci in proposito tutti quei rilievi che erano del caso, signor ingegnere Janni alla sua volta mi fece osservare che non si poteva fare altrimenti, e che era indispensabile distribuire le piovane e smaltirle di fratto in fratto, onde evitare il danno che ne deriverebbe convogliandole tutte in un sol punto. Dopo lungo ragionamento, che per brevità non trascrivo, mi limito a manifestarle la sola conclusione costruire due cunicoli a ponticelli di metri uno per due per convogliare le piovane, l'uno all'innesto delle due strade, e l'altro superiormente al sito, ove queste si uniscono. In compenso della maggiore servitù su lo scolo delle acque, l'Amministratore Provinciale corrisponderebbe a Vostra Eccellenza Lire 1500.00, dico lire Millecinquecento, ed il dritto di passaggio tanto per pedoni che per le acque della strada del Castello, sotto il ponticello allo incrocio delle due vie per ripristinare la interrotta continuità del fondo. Rimanendo a carica della Provincia dei due ponticelli ed a carica di Vostra Eccellenza la costruzione delle rampe di ascesa e di discesa e detto cunicolo, e quella della deviazione o variante della strada del Castello, i suoi lavori importano complessivamente la somma di lire 3000.00. L'ingegnere Janni mi fece pure osservare un rilievo in legno, relativo allo incrocio delle due strade, esprimendomi il desiderio di trasmettercelo per esame, e credo lo abbia già fatto.

82. Lapide sull'edificio del Municipio

Agosto 1883
 Al principe don Filippo Massimo Lancellotti
 Saggio leale magnanimo
 Propugnatore infaticabile ed amoroso
 Bel progresso morale e civile del paese
 A perpetuo ricordo
 Ed in pegno d'immensa gratitudine
 I cittadini di Lauro
 Agosto 1883

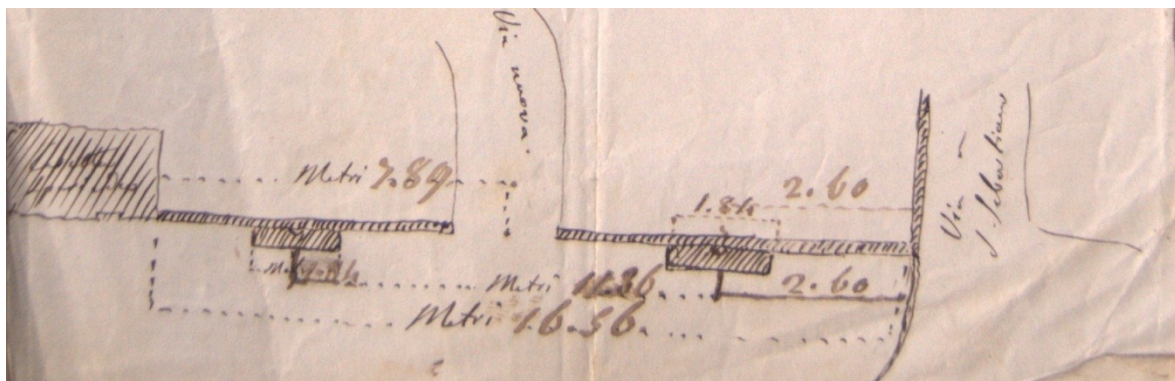
83. ACL, Faldone 51

La lettera di don Filippo Massimo Lancellotti a Lauro

Senza data

Mandatemi in Frascati a prestissimo corso di posta e senza perdere tempo la misura in metri di quanto segue. Lunghezza della fronte del muro dove sono le due nuove fontane dall'angolo sulla via che porta a San Sebastiano all'angolo della casetta già di Sperandeo ed ora nostra. Più in detta lunghezza segnate a che distanza dagli angoli e dal centro della porta di legno stanno le fontane e precisamente alla bocca del mascherone. Più che lunghezze hanno vasche di marmo di dette fontane.

Lo schizzo della piazza davanti al castello



Sono indicate «via nuova», «via S. Sebastiano» e le misure: la distanza tra la via S. Sebastiano e la prima fontana è 2.60 metri, la distanza tra la prima e la seconda fontana è 11.36 metri, la distanza tra la via S. Sebastiano e la «casetta già di Sperandeo ed ora nostra » 16.96 metri, la distanza tra il centro della via Nuova e la «casetta già di Sperandeo ed ora nostra » 7.89 metri, la lunghezza della vasca della prima fontana è 1.84 metri.

84. ACL, faldone 51

Pianta topografica della nuova strada pubblica Rio costruita a spesa dell'Eccellentissimo signore principe di Lauro don Filippo Lancellotti e della piazza del Castello in Lauro

21 settembre 1903, Napoli



Scala di 1:250

85. ACL, Faldone 51

L'atto notarile firmato da don Filippo Massimo Lancellotti e il sindaco di Lauro, cavaliere Antonio Triane

5 settembre 1905

Che il sullodato principe per dare una prova della sua benevolenza verso i lauretani volle, a proprie spese, sistemare la piazza del Castello, cedendo parte di un suo giardino, e ricostruire l'antica strada Rio che dalla suddetta piazza mena al rione Fellino, erogando non lievi somme nell'acquisto di fabbricati e terreni privati, onde occuparli per dare un conveniente sviluppo alla strada stessa. Che espletati i relativi lavori, egli ha voluto far formale consegna dell'Opera al Municipio di Lauro perché ne curasse la manutenzione e tutelasse l'integrità dei suoli di risulta adiacenti alla strada stessa.

86. ACL, Faldone 51

L'atto del riconoscimento, firmato dal consiglio del municipio di Lauro

15 settembre 1905

L'Eccellessimo principe Lancellotti il cui nome è ormai oggetto di venerazione per Lauretani e sarà con legittimo orgoglio ricordato dalla posterità per aver tanto beneficiato questo comune con numerose opere pubbliche e colla istituzione di un asilo infantile cui potrebbero invidiarci i centri più civili, ha voluto dare al paese un'altra luminosa prova della sua munificenza erogando un'ingente somma e sacrificando parte di un suo giardino per sistemare la piazza del Castello e per ricostruire l'antica strada Rio, che fino a poco tempo fa era inaccessibile perfino ai pedoni. Lauro accetta con anima grata e commossa questo munifico. Il Consiglio accogliendo per acclamazione la proposta del sindaco dà formale mandato alla giunta di recare personalmente all'Eccellessimo principe gli omaggi ed i ringraziamenti di questa rappresentanza.

87. Archivio di Avellino, Faldone 609 bis, Registro №270

L'atto notarile

3 settembre 1876

Col quale i germani don Angelo, don Sabino, don Giovanni, don Michele, donna Marianna, don Camillo Fressaroli fu Bartolomeo, nati e domiciliati qui in Lauro, nonché don Angelo, nato in Migliano, han venduto al signor principe un nocelletto sito qui in Lauro luogo detto Terriciulo ed il diritto di poter trasportare l'acqua dall'isternale del principe nel loro casamento in Felino per prezzo di lira duemila cento ottantacinque e centesimo novantacinque.

Archivio di Avellino, Faldone 609 bis, Registro №200, 36

L'atto notarile

1884

Col quale essi padre e figli Ferraro hanno facoltatò il principe di Lauro di togliere l'acquedotto che ora porta le acque qui in Lauro, che attraversa il loro casamento in Taurano, e costruirla in altro sito, ed il signor Santini nel nome suddetto ha venduto ad esse Ferraro un fondo montuoso petroso, sito in Taurano, luogo detto Bosco Chiaio, per lire cinquecento.

88. ACL, Faldone 52

Dichiarazione rilasciata al Comune da don Filippo Massimo Lancellotti

Io sottoscritto principe di Lauro Filippo Lancellotti del fu principe don Camillo Massimo nato in Roma e ivi domiciliato nel mio palazzo ai Coronari, mi riconosco per la terza parte, perché interessato nella ricostruzione del tratto di acquedotto che dalle sorgenti sopra Taurano va sino al pozzetto di ripartizione delle acque a me spettanti da quelli del Comune di Lauro, quel pozzetto è situato presso la chiesa di San Sebastiano. Fu conformità quindi del relativo progetto della ricostruzione redatto dall'ingegnere cavaliere Gustavo Ciollaro a data 27 ottobre 1905, mi obbligo con il presente foglio a rimborsare al Comune di Lauro cointeressato il terzo della spesa che importerà detta ricostruzione, riferibile appunto alla indicata terza parte a me spettante, e provveduta nel progetto in lire 11262,50 salvo varianti in più o meno; e mi obbligo a versare tale somma in quindici giorni dal collaudo del lavoro ed esercizio del nuovo acquedotto nel primo tratto di esso; quello cioè comune tra il Municipio di Lauro e me. Avvertendo però che qualora dentro mesi tre dalla data del presente foglio non siano state completamente espletate le pratiche necessarie per addivenire all'inizio dei lavori, e che gli stessi lavori non vengano poi ultimati nel tempo proporzionale all'esecuzione di tutta l'opera secondo si stabilisce secondo lo schema di capitolato redatto dall'ingegnere Ciollaro, mi riserverò di tutelare i miei interessi e la mia libertà di azione nel miglior modo che crederò.

89. ACL, Faldone 52

Articolo 13 del Capitolato di Appalto

Ritardo di esecuzioni e durata dei lavori

Sarà incamerata dall'Amministrazione Comunale di Lauro senza procedimento giudiziario la cauzione laddove avendo stipulato il contratto l'appaltatore dopo i quindici giorni della detta stipula, non avrà provveduta ai necessari [...] dei materiali, e dopo i venti giorni non avrà messo mano ai lavori con tutta l'alacrità. Tutti i lavori dovranno essere completati nel termine di mesi quattordici dal giorno della stipula del contratto, e salvo casi di

forza maggiore o ragioni indipendenti dalla volontà dell'appaltatore, da essere debitamente giustificato dall'Ingegnere direttore, per ogni giorno di ritardo nella consegna formale di tutte le opere, l'appaltatore sarà tenuto a pagare una penale di lire venti al giorno, che l'Amministrazione Comunale di Lauro potrà ritenere dalle somme dovute all'appaltatore o dalla cauzione.

Durante l'esecuzione delle opere l'ingegnere direttore potrà informare l'Amministrazione comunale intorno alla necessità di prolungare secondo il bisogno il termine stabilito.

90. ACL, Faldone 52

La lettera sulla carta intestata della casa Lancellotti, amministrazione di Lauro

Senza data

Secondo la dichiarazione fatta dal signor principe in data 1° dicembre del 1907, il Comune avrebbe dovuto dopo 3 mesi iniziare i lavori. Furono invece iniziati nel luglio 1908, cioè dopo 8 mesi. Questo ritardo potrebbe esser giustificato dal fatto che la Prefettura non trasmise a tempo opportuno l'approvazione del progetto. Nella stessa dichiarazione poi si aggiunge che se i lavori della condotta, per quanto si riferisce alla parte comune fra il signor principe e il Municipio di Lauro, non fossero stati ultimati in un tempo proporzionale all'esecuzione di tutta l'opera. Il signor principe si riservava di tutelare i suoi interessi e la sua libertà di azione nel miglior modo che avesse creduto. Ora è avvenuto che ai lavori è mancato lo sviluppo che avrebbero dovuto avere dal 16 luglio decorso (giorno in cui dal Municipio fu data la consegna all'appaltatore) ad oggi e siccome dovere precipuo della Direzione dei lavori era quello di dare ai medesimi sviluppo nella stagione estiva, la più favorevole a siffatte opere, e pur considerando che la sospensione di quanto si è fatto potrebbe, a causa delle imminente stagione delle piogge, danneggiare se non inutilizzare il lavoro sin ora fatto, si domanda al signor An. Brigida come debba il signor principe garantirsi dalle conseguenze di tale stato di cose in correlazione con quanto egli espresse nella sua anzidetta dichiarazione.

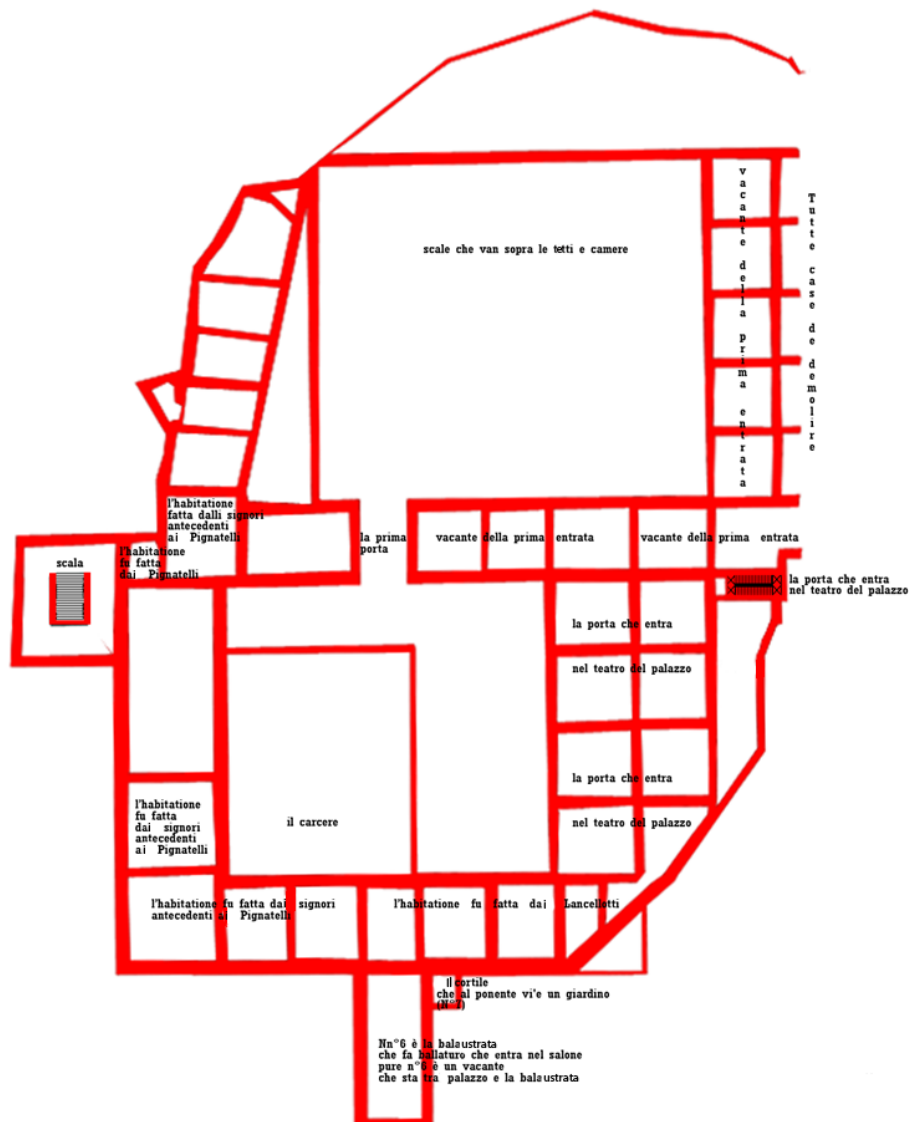
12. II appendice (disegni e piante)

1. Cartella «Bonaventura Presti. Vari progetti di restauro del Castello di Lauro»

La pianta N.1

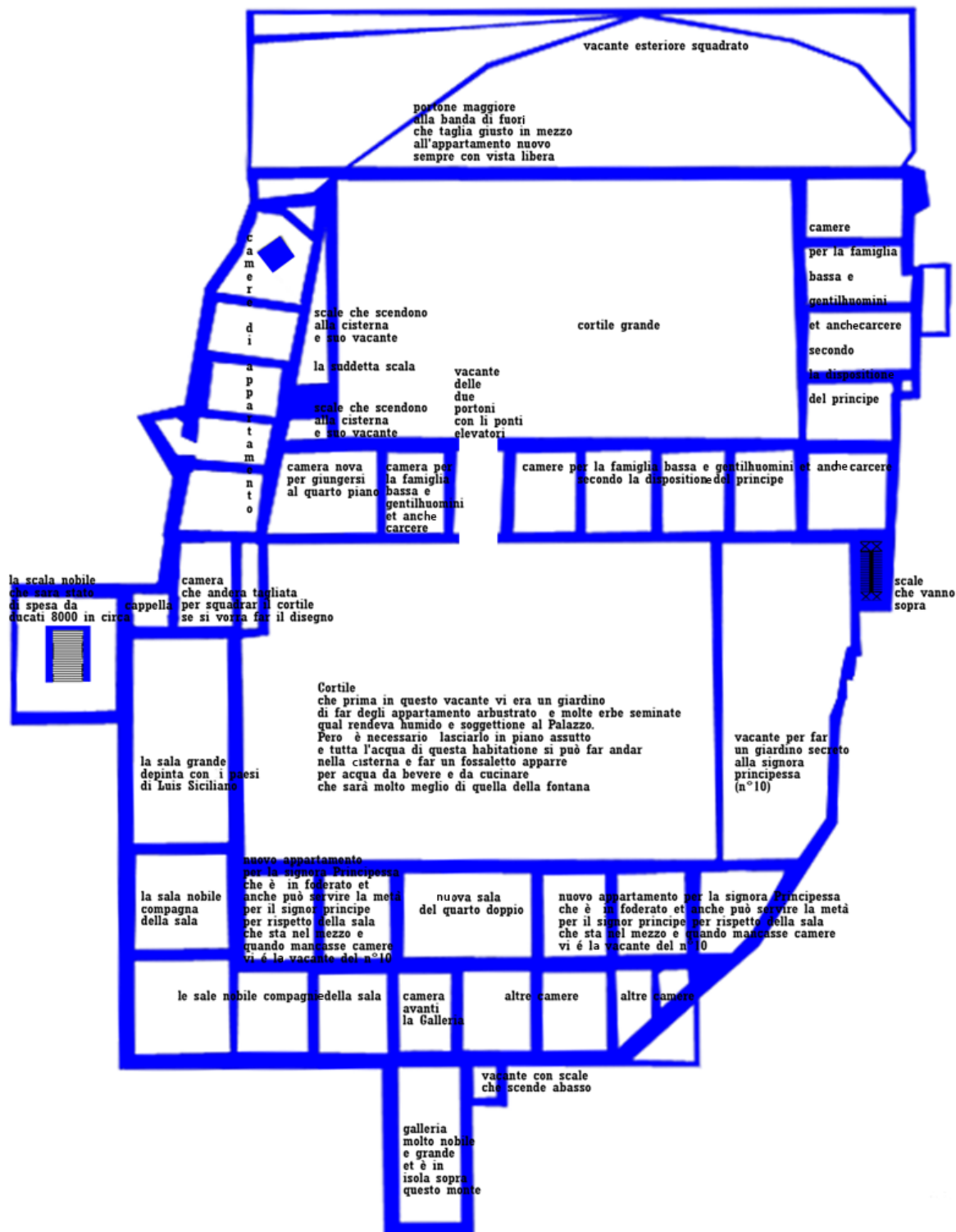
Questa pianta è come l'habitatione sta al ponente.

Questa fabbrica è stata fatta più volte e il sito la condanna con ... e obliquo perché sta su la cima del monte naturale che li fa piedi e di la sostiene in questa forma. Qui si vede che non vi è quarto per la principessa che deve essere quarto doppio sì per la defension de venti e calore come anche per l'intinaccio servitio delle dame e suoi figli, come anche damigelle, nutrice et altri servitij che devono esser in questa camera. E per questo si è fatto un quarto di sopra di questa camera. Tutte le altre case sono vecchie e non vi è una camera di servizio che è necessario come ho detto di sopra de' domini. Questo e quanto posso dire a questa pianta.



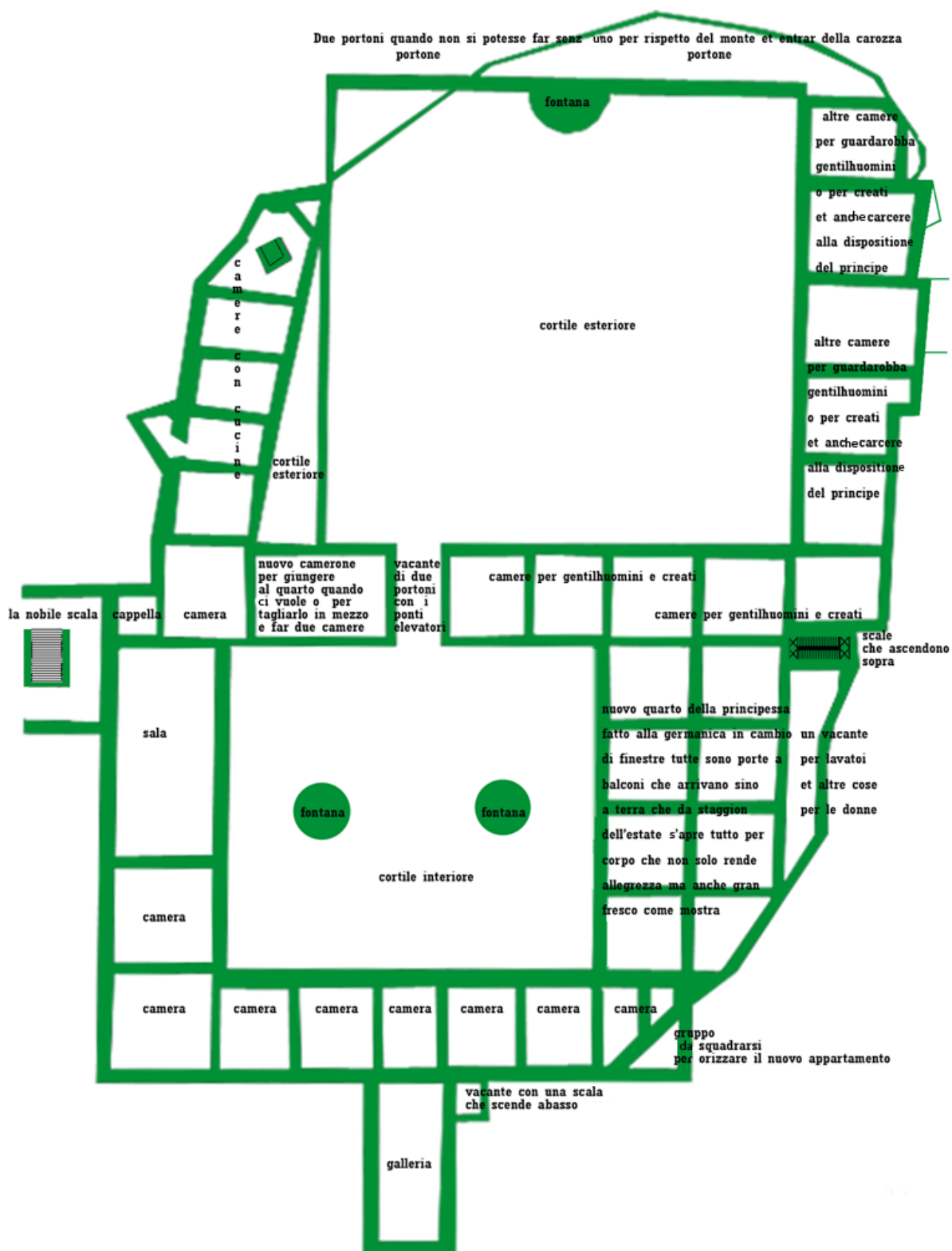
La pianta N.3

In questa pianta si ripete cose nove che non son dette nelle altre.



La pianta N.4

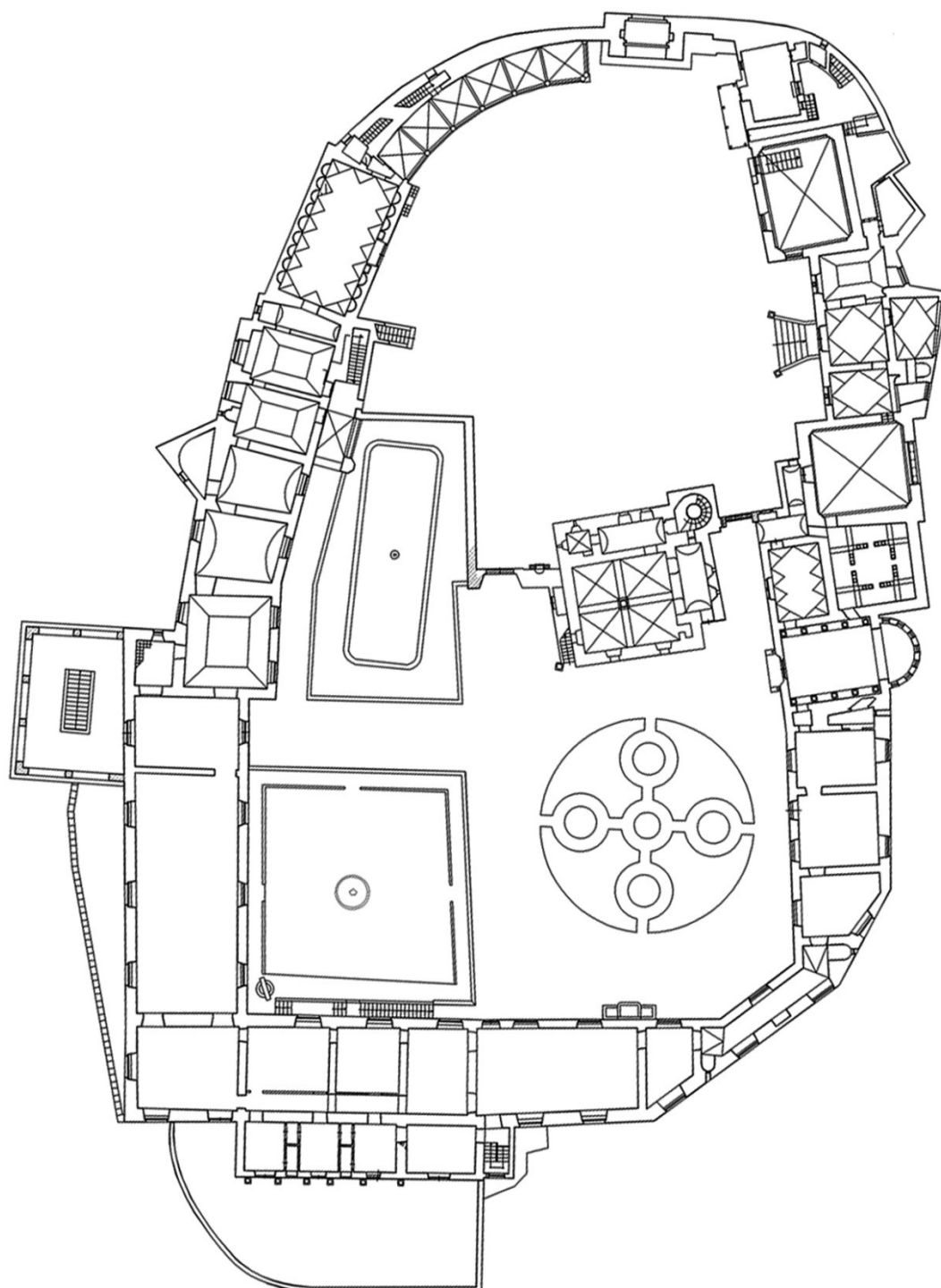
La pianta n.° 4 si dichiara la nova fabrica come di altri



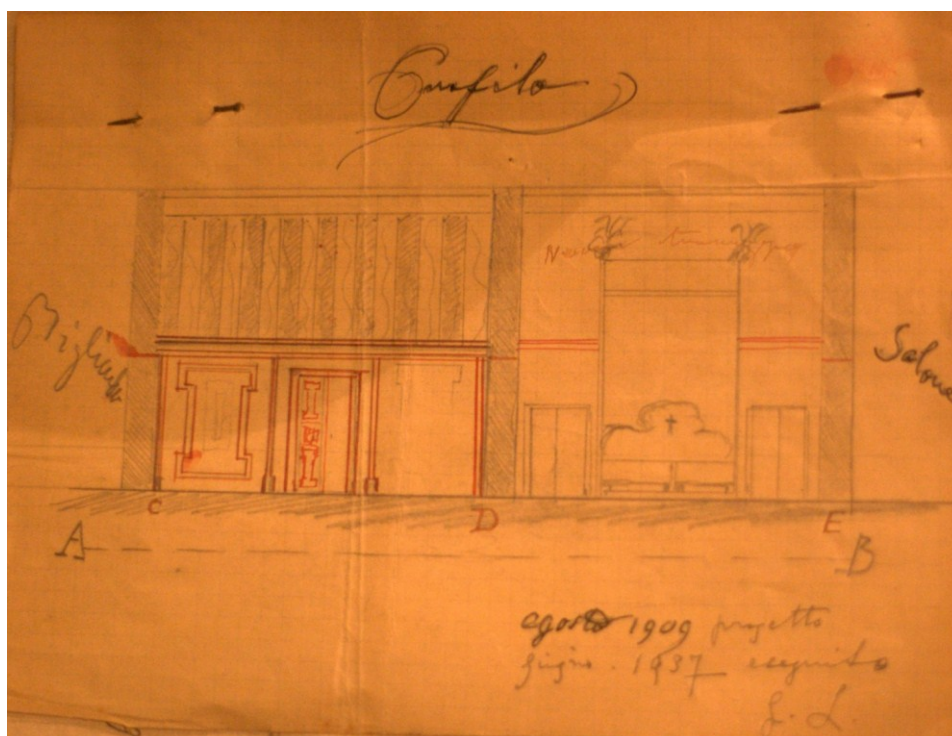
2. La pianta dell'inizio del Novecento



3. La pianta attuale



4. Disimpegno di due stanze appresso al salone rosso nel castello di Lauro



La camera da letto vicino al salottino rosso.

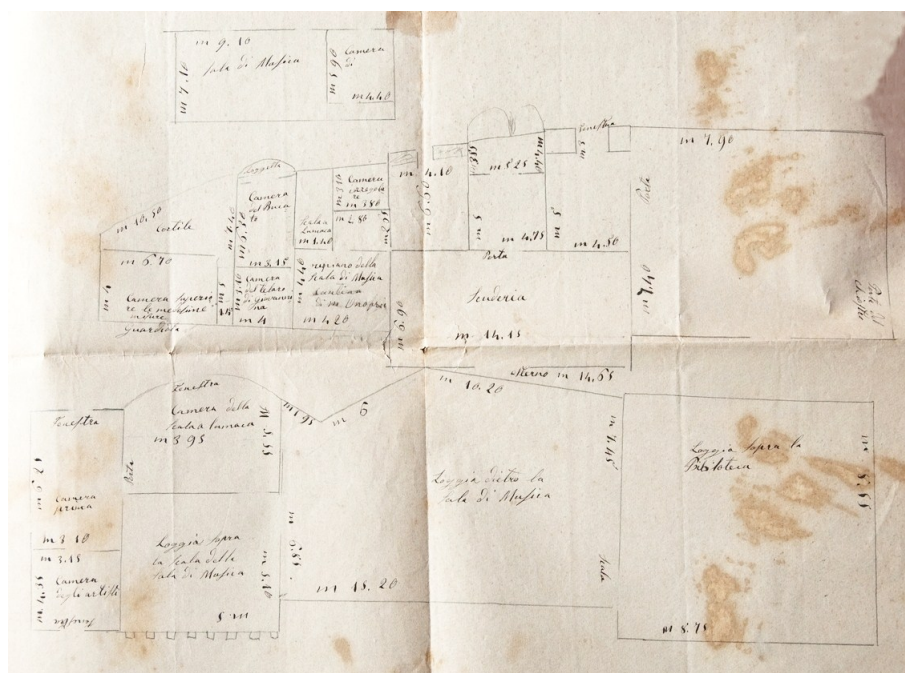
La pianta riporta l'annotazione «Progetto eseguito nel 1937. Redatto agosto 1909».
«Agosto 1909 progetto, giugno 1937 eseguito».



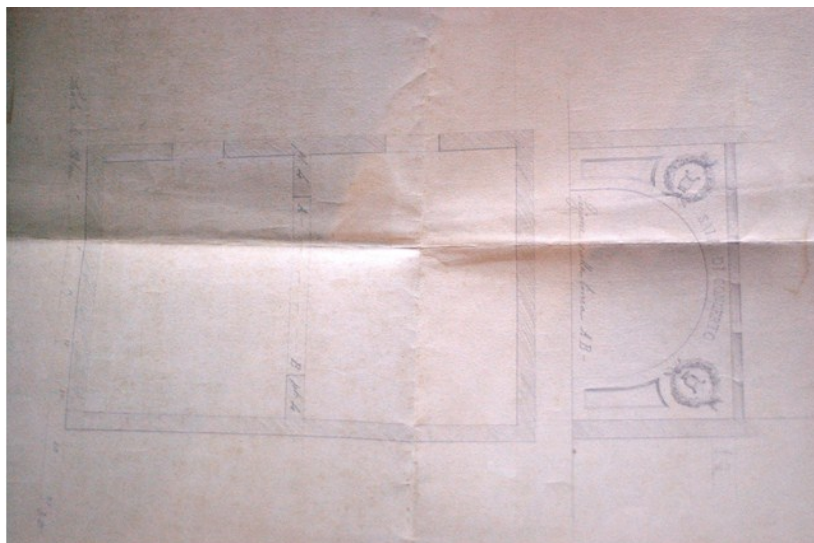
Nuovo passaggio.

La pianta riporta l'annotazione «Progetto eseguito nel 1937. Redatto agosto 1909».

5. La pianta del primo cortile (carta commerciale, matita, penna)



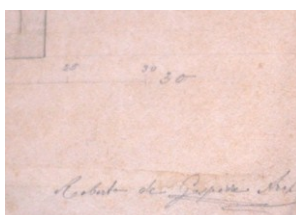
6. La pianta della sala della musica (carta commerciale, matita)



La sala era divisa in due parti con l'arco rappresentata sul disegno. Molto interessante lo stile classico della decorazione dell'arco davanti al palcoscenico.

Sotto l'arco è scritto: «Sezione nella linea AB».

Nell'angolo c'è la firma: «Roberto de Gasparri, architetto».



7. Schizzo della vista di Arx Nolana nella sala degli acquerelli (carta velina, matita)

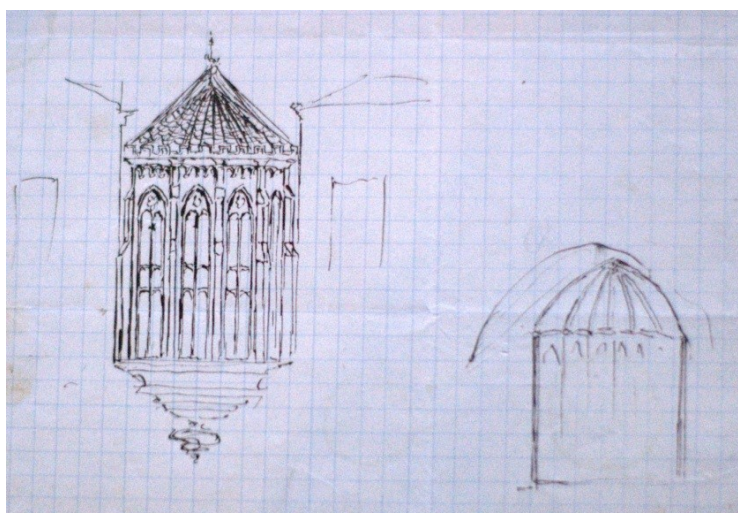


Schizzo della vista di Arx Nolana nella sala degli acquerelli (carta lucida, matita)



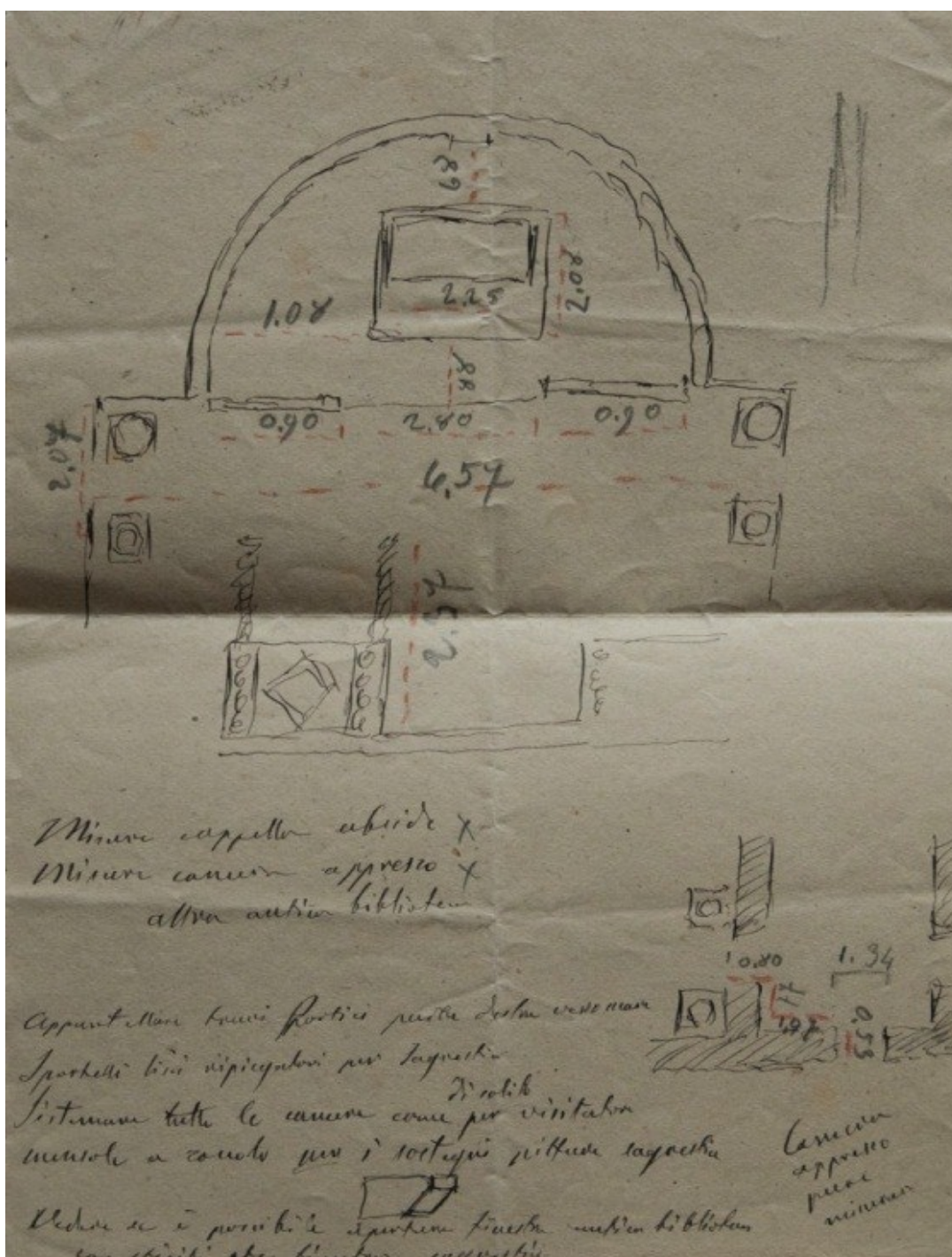
Gli schizzi corrispondano precisamente alla decorazione murale.

8. Schizzo della cappella, vista esteriore (carta commerciale, penna)



Com'è chiaro dal disegno, l'iniziale progetto della cappella è stato ideato in stile neogotico.

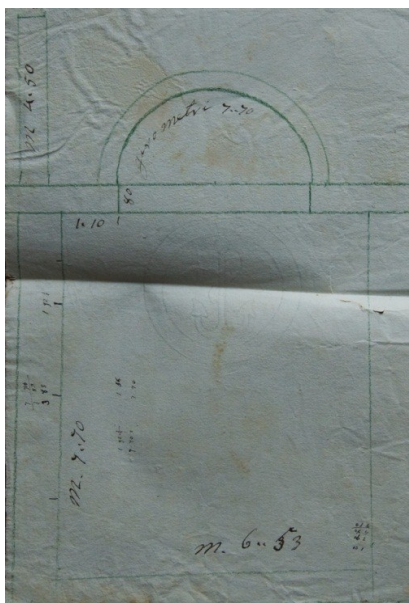
9. Schizzo planimetrico dell'abside della cappella (carta da lettera, penna e matite)



Nello schizzo della zona absidale della cappella sono precisate la posizione e le dimensioni dell'altare, delle transenne, delle colonne; sono inoltre riportate le misure della camera appresso e, nota altra antica biblioteca non contrassegnata; in aggiunta il disegno di prospetto con l'altezza dell'iconostasi.

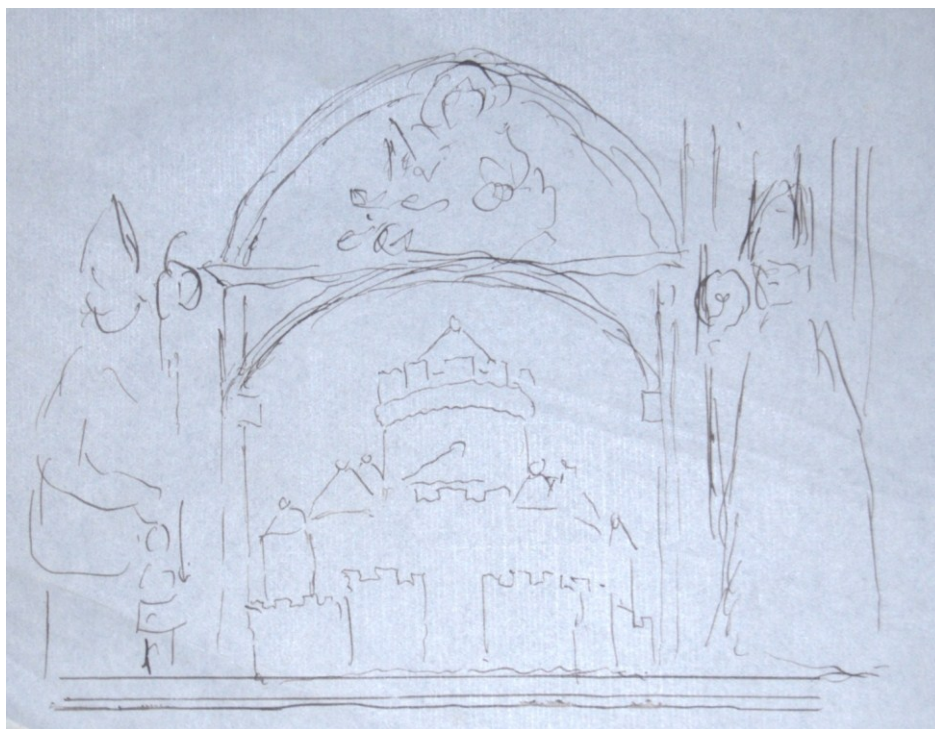
Le dimensioni riportate sullo schema planimetrico, tuttavia, non corrispondono a quelle attuali. Le transenne sullo schema misurano 90 centimetri ognuna, quelle d'oggi hanno una larghezza di 1,60 m, così come la profondità dell'abside è più corta di circa 1,23 m rispetto a quella attuale (a meno di una trascrizione errata della misura). L'indicata larghezza dell'abside è 4,6 metri.

10. Planimetria della cappella (carta filigrana, matita colorata)



Il disegno è il rilievo della cappella, vi sono riportate le misure perimetrali che non corrispondono precisamente a quelle attuali. Sulla pianta fu tracciato anche il muro del chiostro, di lunghezza 4,59.

11. Schizzo del rilievo sopra l'ingresso nella cappella (carta velina, matita), 1902 circa.

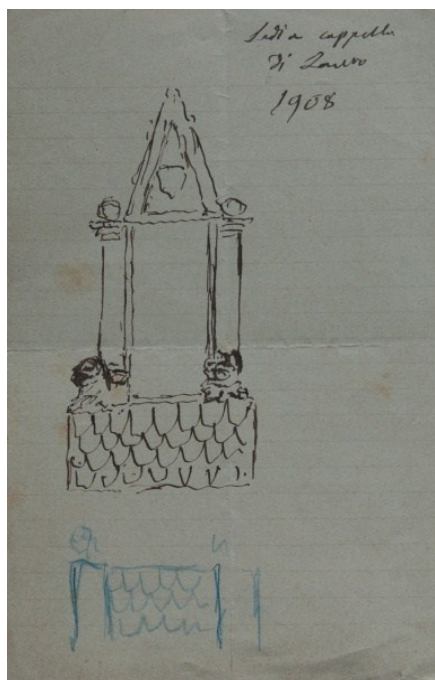


A sinistra è disegnato San Paolino, a destra San Felice. Nel centro è la città di Nola. Il disegno corrisponde precisamente al rilievo eseguito dall'azienda napoletana di Lorenzo Zampino e Giuseppe Nasti nel 1902.

12. Schizzo della cattedra vescovile (carta commerciale, penna e matita colorata)

Il piccolo schizzo riporta l'annotazione: «Sedia cappella di Lauro 1908».

La cattedra episcopale, realizzata con materiale di spoglio, è stata successivamente ornata con una spalliera in legno (finto marmo) con l'iscrizione latina del testo evangelico di San Giovanni «*In principio erat verbum*».



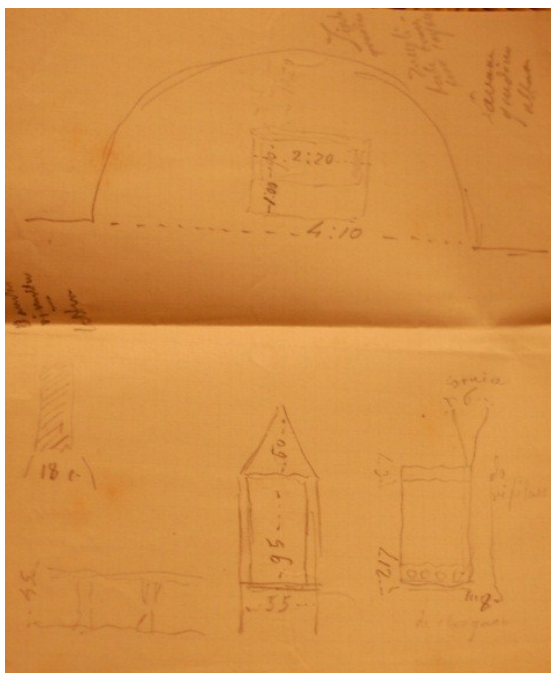
Spalliera in legno (finto marmo) con l'iscrizione latina del testo evangelico di San Giovanni «*In principio erat verbum*».



13. Schizzo della cattedra vescovile e del cero pasquale (carta commerciale, penna)

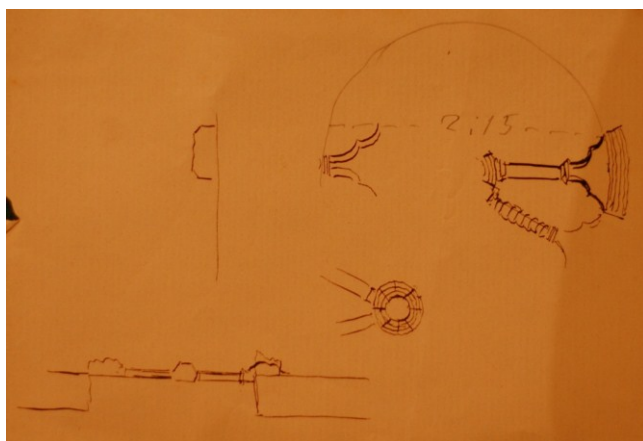


14. Schizzo della cattedra vescovile e dell'altare (carta da lettera, matita)



La riportata larghezza dell'abside, 4,10 metri, non corrisponde precisamente a quella dallo Schizzo planimetrico dell'abside della cappella. L'indicata larghezza dell'altare è meno di 5 centimetri di quello rappresentati sullo Schizzo planimetrico precedente.

15. Schizzo del rosone (carta da lettera, penna)



Sullo schizzo è riportato il diametro del rosone: 2,15 metri.

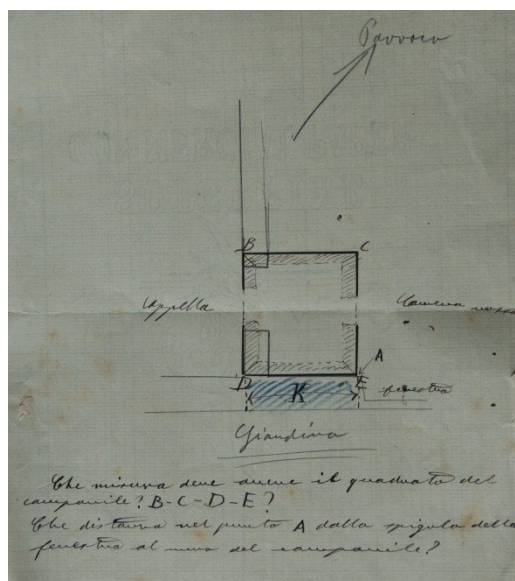
16. Disegno di una torre campanaria con orologio (carta filigrana, matita e pastelli)



Il disegno riecheggia nelle sue forme il campanile del castello di Lauro.

Rispetto al disegno, il campanile di Lauro non ha l'orologio e in luogo delle quadrifore vi sono due ordini di trifore, venne decorato con una edicola votiva sul cantonale sinistro del secondo ordine. I dischi di marmo colorato (verde e porpora) che ne decorano le superfici ricordano vagamente gli ornamenti marmorei delle chiese e dei battisteri ravennati. Nello stesso modo è stato anche decorato il piccolo chiostro, interposto tra la biblioteca e la cappella.

17. Schizzo planimetrico del campanile (carta commerciale, penna e matite)



Le strutture del campanile sono riportate in uno schizzo planimetrico, dove è evidenziata la sua posizione: tra la cosiddetta *camera nostra* e la cappella.

In calce si leggono gli appunti: «Che misura deve avere il quadrato del campanile? B-C-D-E? Che distanza nel punto A dallo spigolo della fenestella al muro del campanile?»

18. Disegno del campanile (carta commerciale, matita)



Dopo il 1909. Il disegno è stato fatto, probabilmente, da uno dei nipoti di don Filippo Massimo Lancellotti e Elisabetta Aldobrandini, e conservato nella cartella «Disegni di: [...a] – Maria – Filippo – Francesca – Massimiliano – Carolina Lancellotti». Maria Lancellotti nacque a Frascati il 13 luglio del 1890, morì a Roma il 23 novembre del 1957. Filippo, il principe Lancellotti, il principe di Lauro e Marzano, nacque a Roma il 6 febbraio del 1892,

morì il 5 febbraio del 1970. Francesca Lancellotti nacque a Roma il 18 giugno del 1893, morì a Roma il 3 maggio del 1967. Massimiliano Lancellotti nacque a Roma il 5 marzo del 1895. Carolina Lancellotti nacque a Frascati il 3 settembre del 1896. Sono i figli del figlio primogenito di don Filippo Massimo Lancellotti e Elisabetta Aldobrandini, Giuseppe il principe Lancellotti (1866 - 1945). Il primo nome, perso insieme con il frammento della carte, probabilmente, appartiene ad Anna (nacque a Frascati il 13 luglio del 1890, morì a Roma il 17 dicembre del 1961), la figlia maggiore di Giuseppe Lancellotti.

19. Disegni delle vetrate artistiche (cartoncini acquerellati)

Le vetrate furono realizzate dalla Vetreria Artistica Picchiarini di Roma nel 1910, come è confermato dalla corrispondenza conservata in archivio.

Entrambi i disegni riportano sul retro del cartoncino il timbro dell'azienda «Vetreria artistica Picchiarini 15-16 pozzo Cornacchie – Roma N°J97».

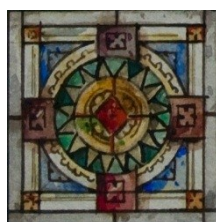
San Giuseppe



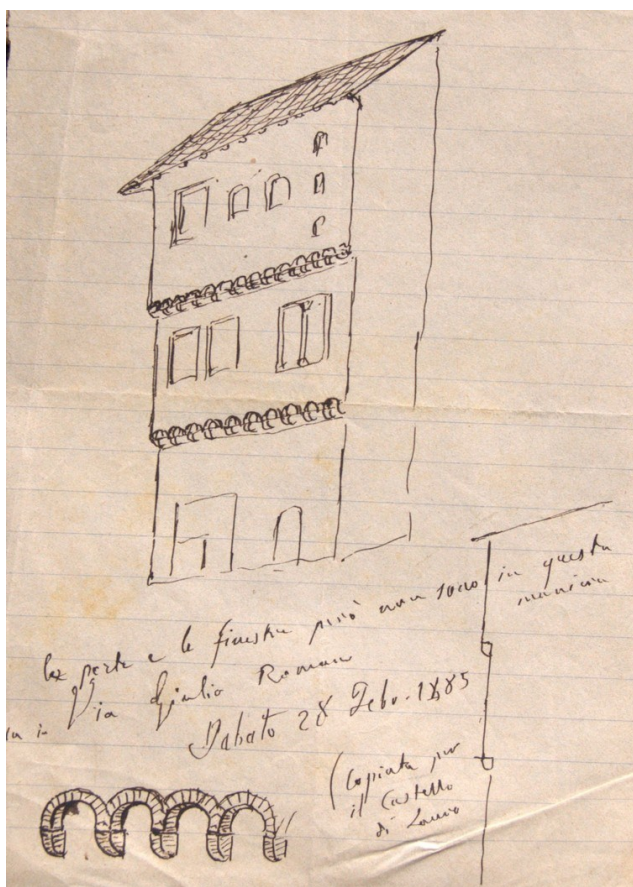
Santa Maria



Gli ornamenti



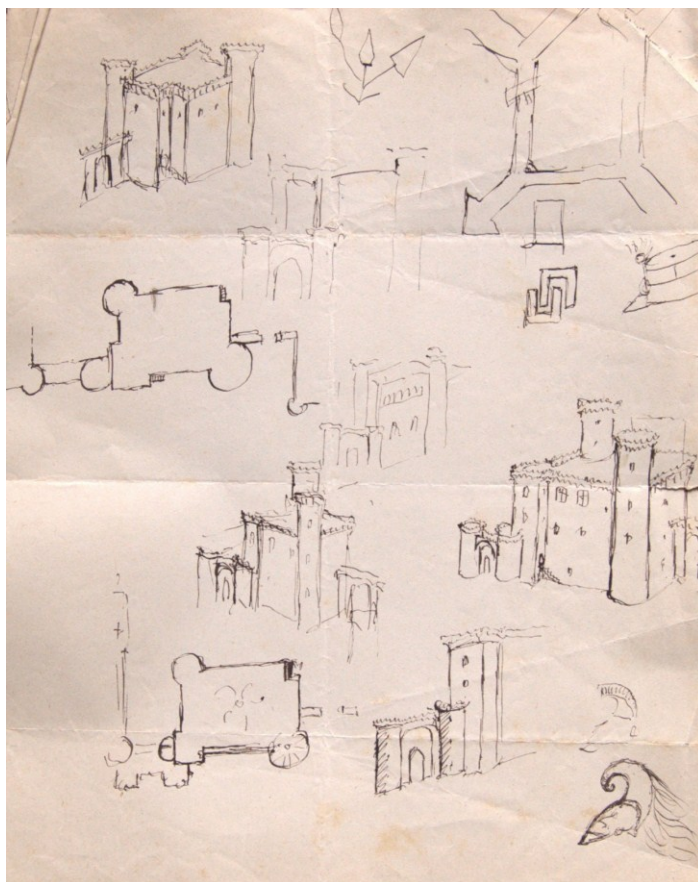
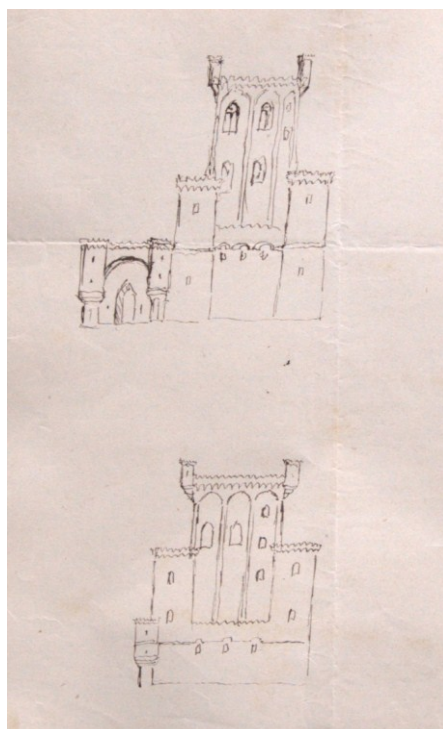
20. Bozzo della casa in via Giulio Romano (carta dal taccuino, penna)



Il piccolo schizzo riporta l'annotazione: «Le porte e finestre però non sono in questa maniera. Via Giulio Romano. Sabato, 28 febbraio 1885. (copiato per il castello di Lauro)».

21. Programma del concerto nel castello di Lauro con la vista del castello di Lauro 1878

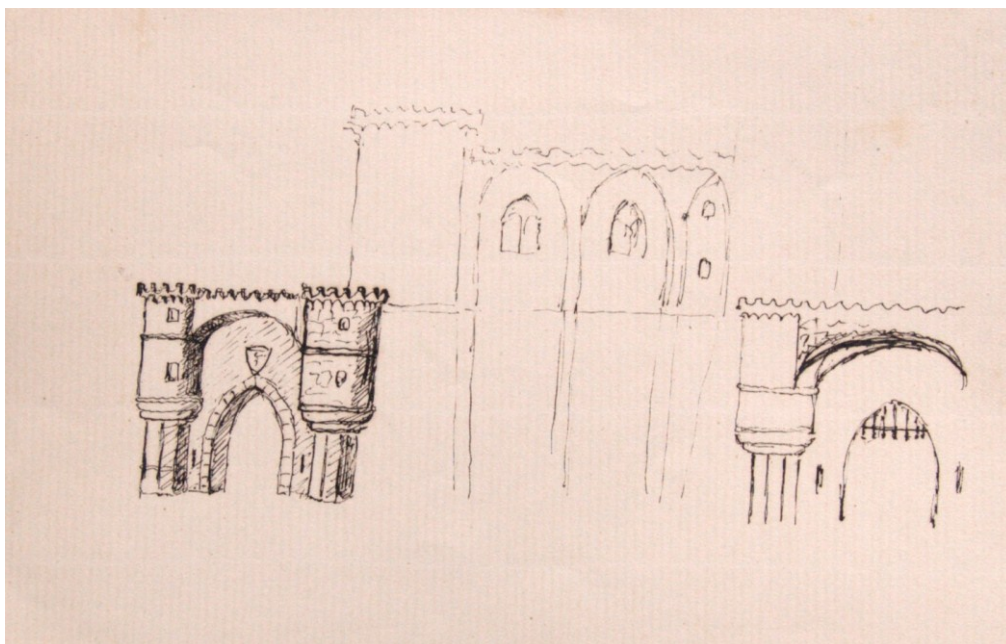


22. Schizzo dei castelli e delle piante (carta, penna)**23. Schizzo del castello (carta, penna)**

24. Schizzo del castello (carta, penna)



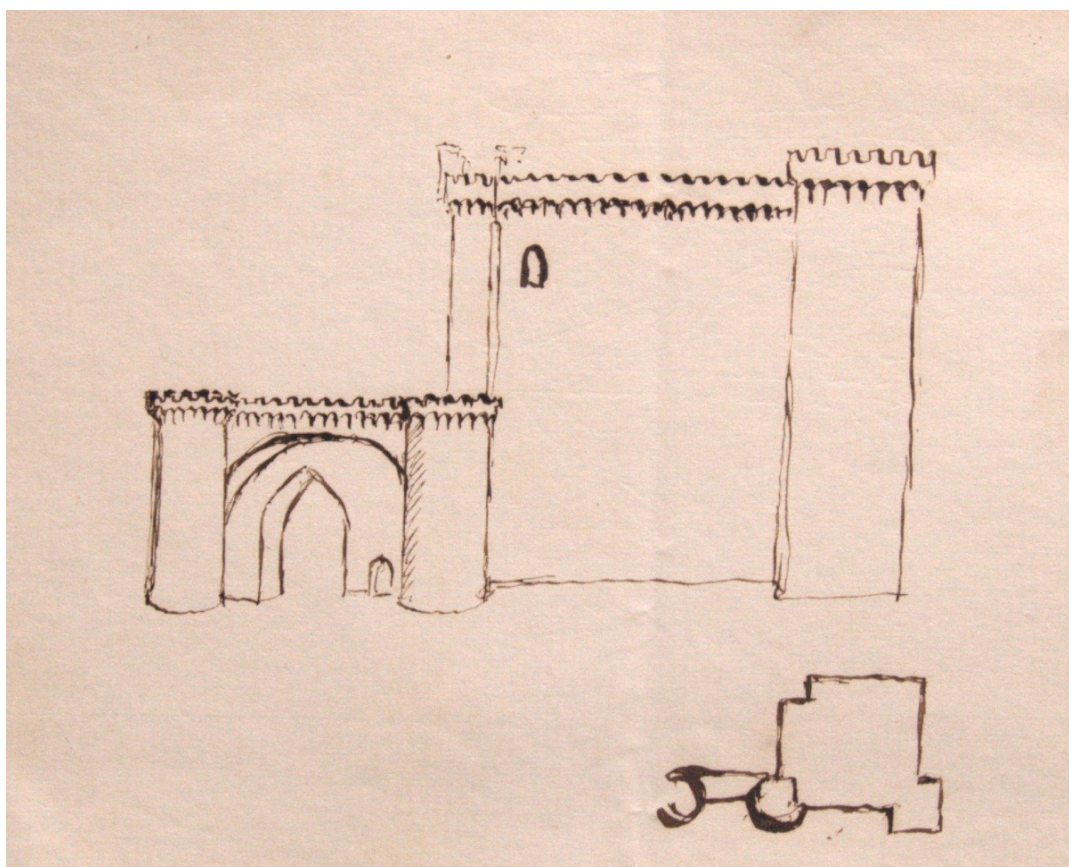
25. Schizzo della porta (carta, penna)



26. Schizzo e la pianta delle torri (carta, matita)



27. Schizzo e la pianta delle torri (carta, penna)



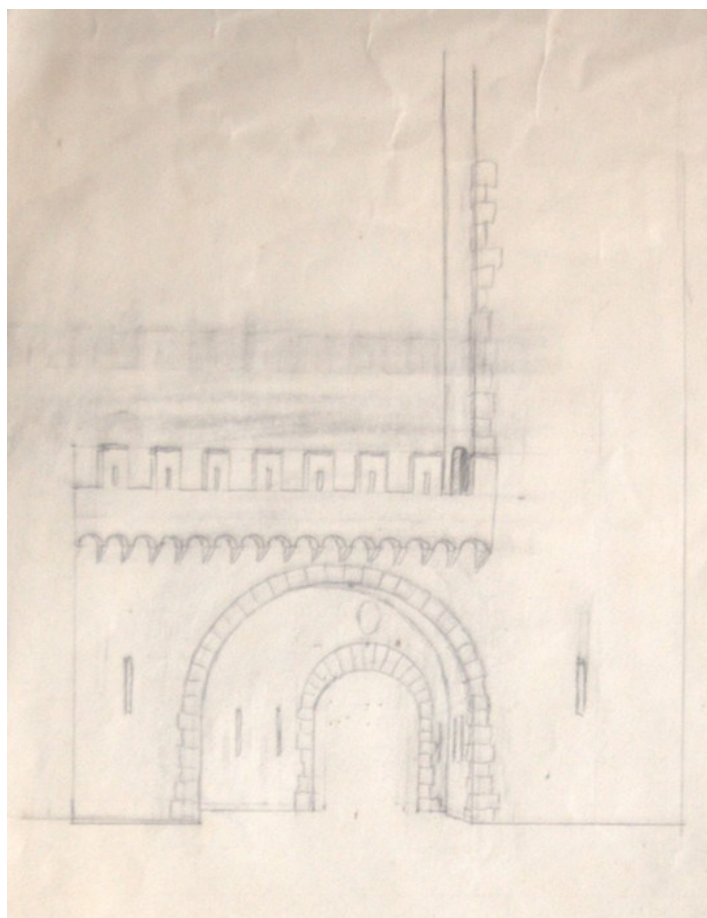
28. Schizzo delle torri (carta, penna)



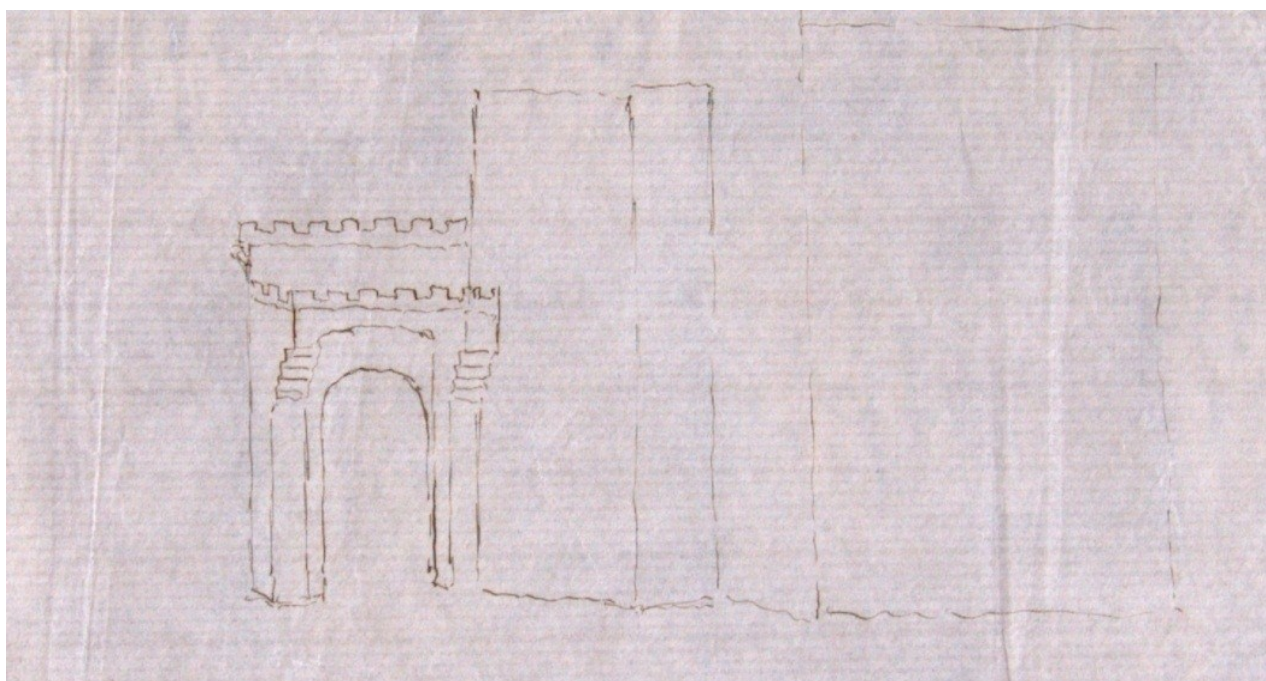
29. Schizzo delle torri (carta dal taccuino, matita)



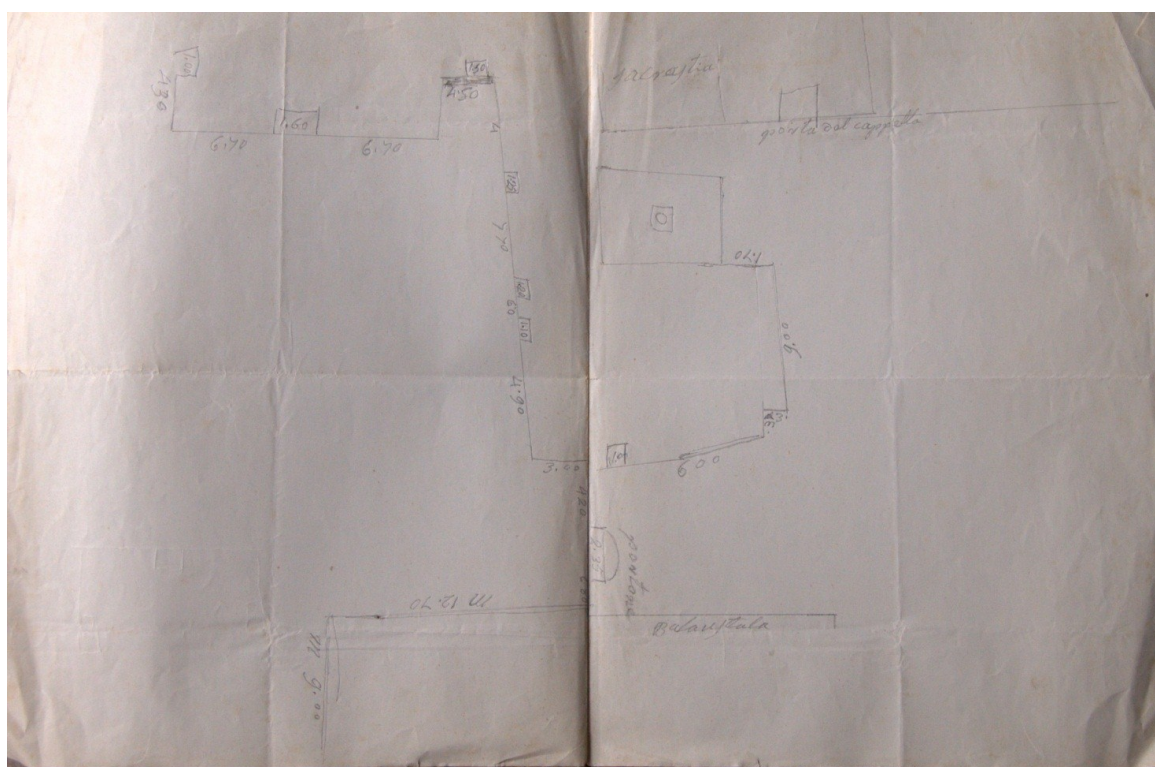
30. Bozzo dell'ingresso nel secondo cortile a sinistra delle torri (carta, matita)



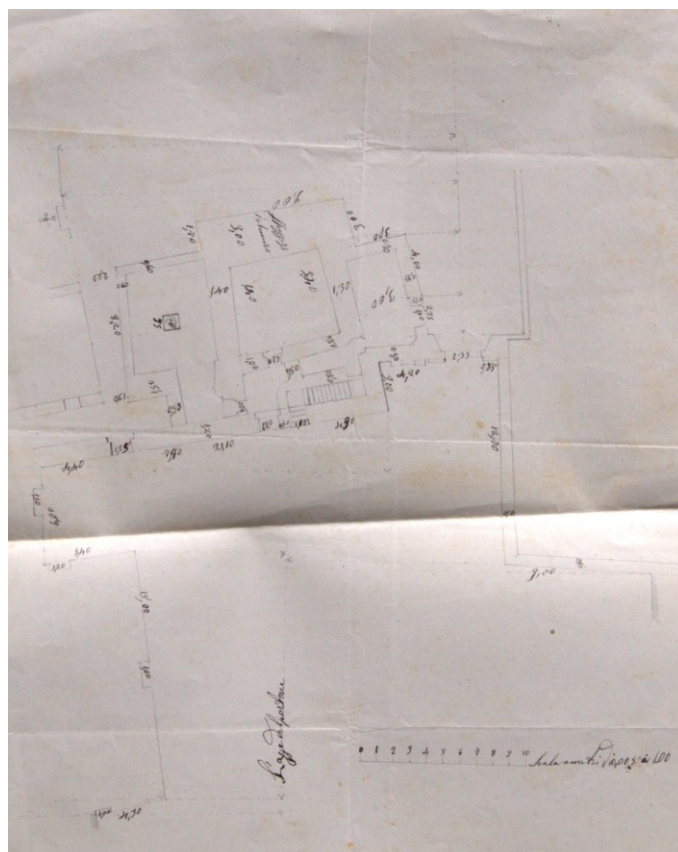
31. Bozzo del portone d'ingresso dal primo al seconde cortile (carta velena, penna)



32. Pianta delle torri e degli edifici adiacenti (carta, matita)

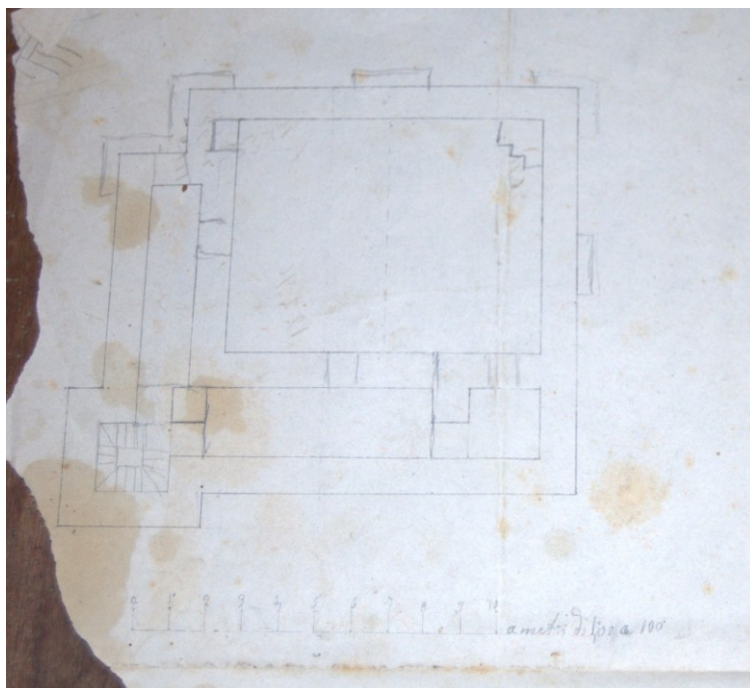


33. Pianta delle torri (carta, matita, penna)



La pianta riporta l'annotazione: «spessore del muro», «l'asse del portone».

34. Pianta delle torri, il pianterreno (carta, matita)



35. La vista dell'ingresso principale dal primo cortile (carta, matita)



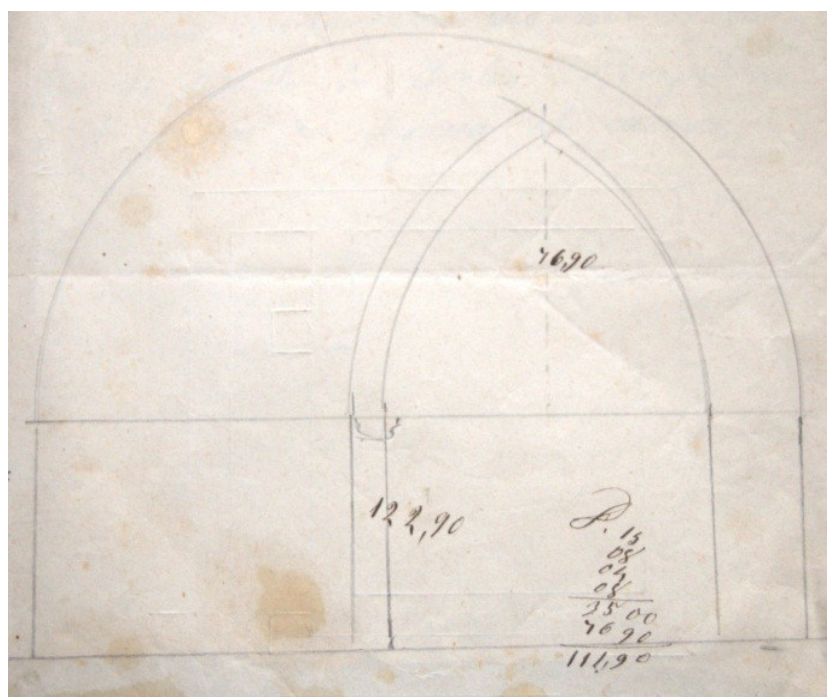
Il disegno è stato fatto, probabilmente, da uno dei nipoti di don Filippo Massimo Lancellotti e Elisabetta Aldobrandini, e conservato nella cartella «Disegni di: [...] – Maria – Filippo – Francesca – Massimiliano – Carolina Lancellotti». Nell'angolo destro inferiore c'è il monogramma «M».

36. Gli schizzi della bifora con l'occhio disposto ad arco e la porta (carta dal taccuino, matita)

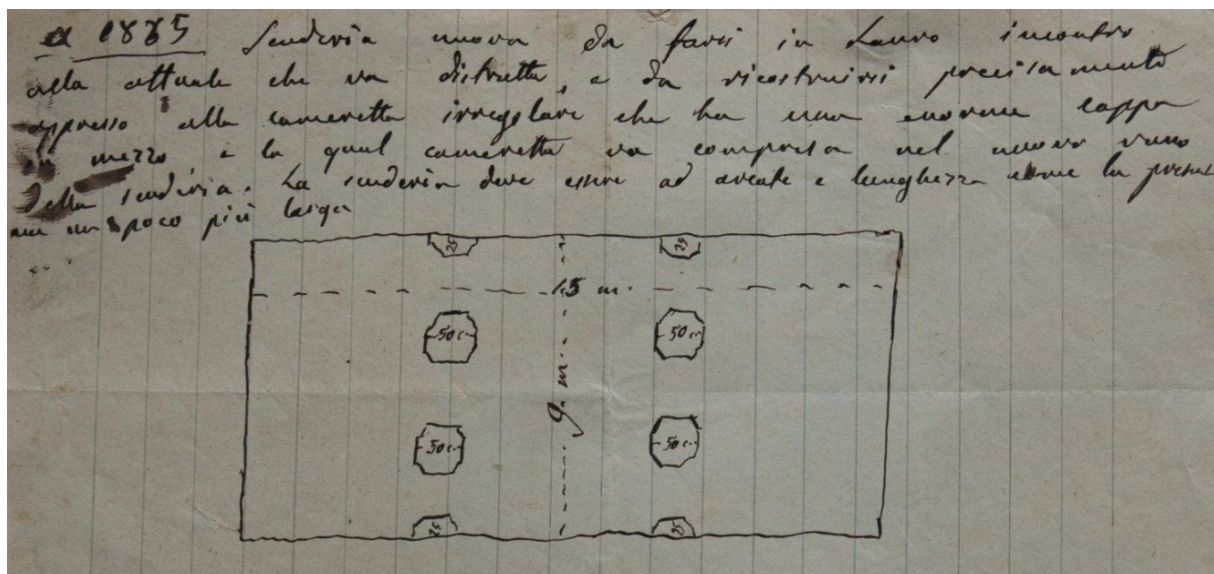


Lo schizzo riporta l'annotazione: «Porta».

Il progetto della porta a sesta acuta con le misure (carta, matita, penna)



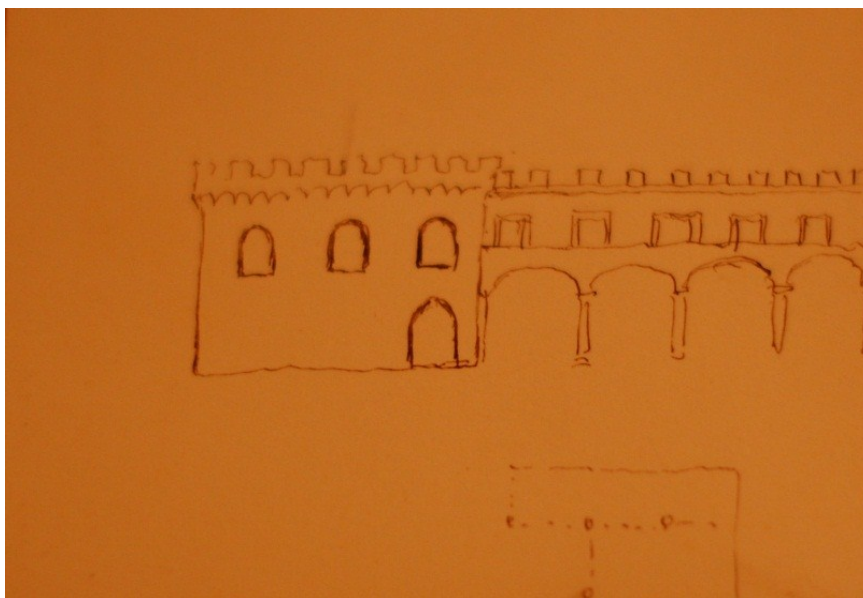
37. Pianta della scuderia (carta da taccuino, penna)



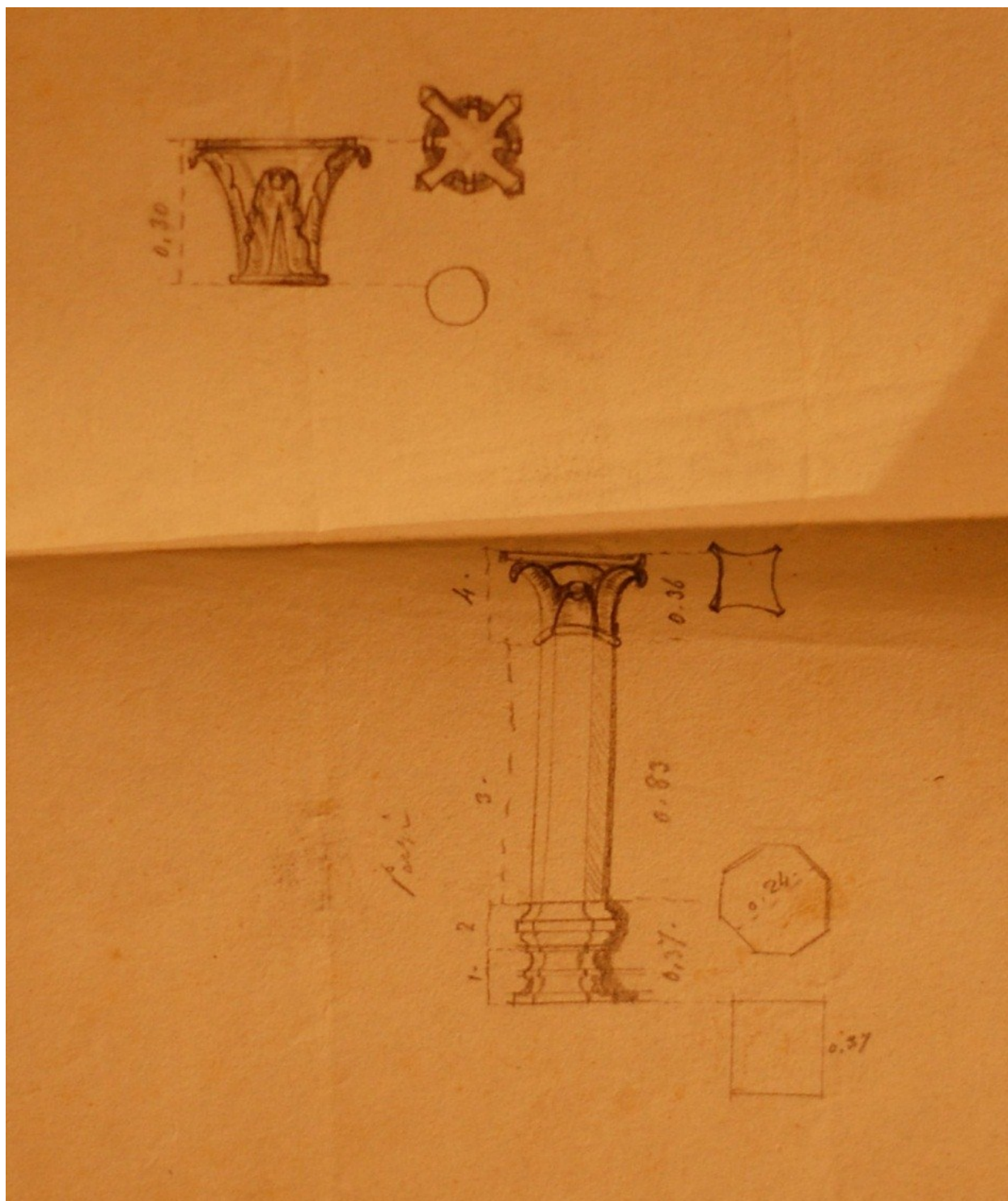
Le dimensioni della scuderia progettata: 9 metri per 15 metri; sono indicati quattro colonne del diametro di 50 centimetri e quattro pilastri del raggio di 25 centimetri.

L'indicazione scritta: «A 1885. Scuderia nuova da farsi in Lauro incontro alla attuale che va distrutta e da ricostruirsi precisamente appresso alla cameretta irregolare che ha una enorme coppa in mezzo e la qual cameretta va compresa nel nuovo vano della scuderia. La scuderia deve esser ad arcate e lunghezza come presume un poco più larga»

38. Schizzo e la pianta del porticato a destra dall'ingresso principale nel castello (carta, penna)

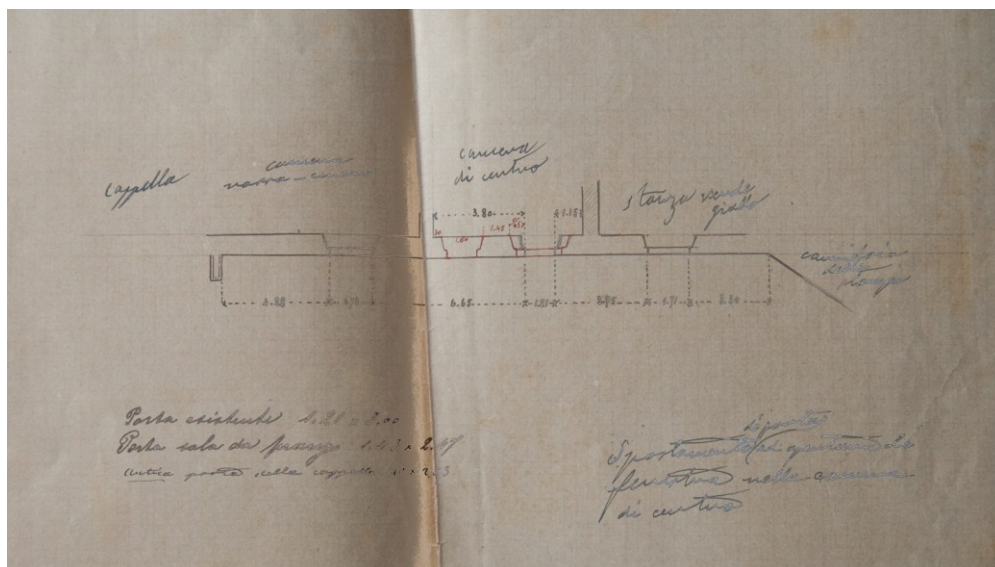


39. Profilo e pianta della colonna e di un capitello con le misure (carta commerciale, matita)



La lunghezza della colonna di 83 centimetri e la larghezza di 24 centimetri fa ricordare la lettera dell'agente Roberto Santini a don Filippo Massimo Lancellotti dal 28 marzo 1892. Vedi I Appendice (Documenti), 76.

40. La pianta della galleria tra la cappella e la farmacia con le misure delle porte e finestre (carta commerciale, matita, penna rossa)



Sono indicati: cappella, camera, camera di centro, stanza verde-gialla, corridoio, «porta esistente 1,21x3,00; porta sala da pranzo 1,43x2,47; antica porta della cappella 1,40x2,53»; «Spostamento di porta ed apertura di finestra nella camera di centro». Le misure attuali corrispondano a quelli indicate nella pianta, anche esiste una porta non indicata nella pianta che si trova al posto dell'antica finestra.

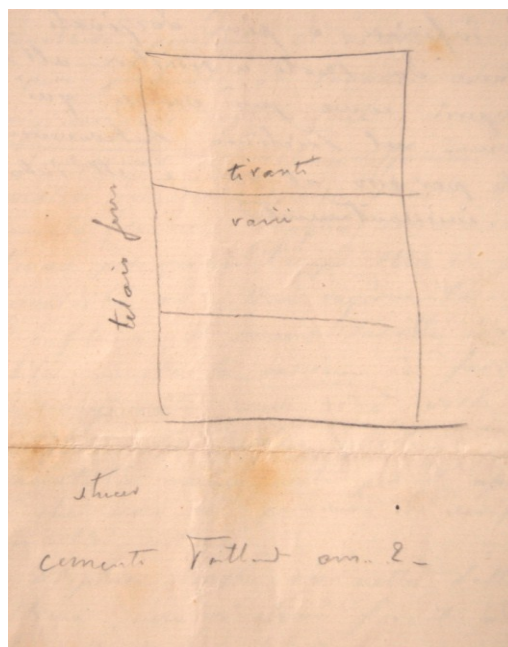
41. Disegno del pozzo (carta, matita)



Il disegno è stato fatto, probabilmente, da uno dei nipoti di don Filippo Massimo Lancellotti e Elisabetta Aldobrandini, e conservato nella cartella «Disegni di: [...] – Maria – Filippo – Francesca – Massimiliano – Carolina Lancellotti». Nell'angolo sinistro inferiore di c'è il monogramma «M».

42. Bozzo della cascina del mosaico della Madonna Liberatrice (carta commerciale, matita)

La struttura della cascina dal reverso è riportata nello schema. Il bozzo riporta l'annotazione: «tiranti varie», «telaio ferro», «stucco», «cemento [...] cm. 2».



13. III appendice (documenti sull'arredamento)

Nell'ACL sono conservati diversi appunti e lettere che danno la possibilità di ricostruire l'arredamento del castello. La maggior parte dei documenti si può datare al 1871 – 1872, cioè si tratta dell'arredamento in stile neobarocco. Nel castello d'oggi sono arredate poche camere, molti mobili sono depositati insieme con gli elementi dell'arredo portati dagli altri possedimenti e per adesso non disponibili né per osservazioni né per lo studio. I documenti trovati nell'ACL possono aiutare a dividere i mobili esistenti. È necessario avere in mente anche gli acquerelli fatti negli stessi anni.

Molto interessanti sono le lettere dalla compagnia Vetri e mosaici di Venezia e Murano (Salviati e C.). Queste lettere insieme con quelle pubblicate nel «I Appendice (Documenti)», nel II Appendice (Disegni e piante) e nel testo principale della ricerca danno importante informazione sui metodi di lavoro di questa famosa azienda italiana.

1. ACL

La lettera sui lavori nel castello

24 marzo 1872, Lauro

Eccellenza,

Dopo l'ultima sua visita fatta al castello di Lauro in ordine ai lavori di restauro già eseguiti le umilio che posteriormente fu coperta da tetto la galleria, nonché la metà della stanza che precede il bigliardo, e l'altra metà è rimasta sospesa, poiché disse di voler pensare, se il bigliardo da ripristinare, oppure proseguire le fabbriche in continuazione delle altre tre stanzette a mezzogiorno. Le ginelle di pietra vesuviana sono state già lavorate. Sette di essi sono state fissate nelle finestre. Le altre tre saranno piazzate in questi giorni. Gli arrivi di fabbrica nelle parete della galleria sono stati in buona parte eseguiti. Vi sono rimaste quelle parte di pitture solamente intatte, giusto i suoi ordini, perloché si attende il pittore per rilevarne il disegno.

2. Registro delle spese occorrenti pel ristauro del castello di Lauro, 1871-1877

5 agosto 1872

Per trasporto del bigliardo da basso Lauro al castello Lire 1.17

3. ACL

Lettera di Giacomo Santini

16 agosto 1872, Roma

Questa mattina sono stato da Mammola il quale mi ha detto che mi ha detto che domani mattina sabato avrebbe fatto l'intera sua spedizione, tranne i vetri di Moroni, poiché a motivo di malattia avvenuta nei suoi uomini non ha potuto farli, e non può assolutamente averli pronti fino al venerdì ventuno.

4. ACL

Lettera di Giacomo Mammola,

19 agosto 1872, Roma

Le rimetto la nota degli oggetti da me speditogli, unitamente alla ricevuta per poterli ritirare.

Oggetti presi da palazzo:

Un pianoforte;

Una cassa;

Un frontone di camino;

Un busto di gesso;

Nonché N2 cornici dorate, riunite in un collo, formato da un tappeto, con entro anche le zampe del detto pianoforte, la lira e i braccioli di ottone della bassa tastiere.

Oggetti presi da bottega:

Un tavolo grande nuovo, in stile antico, con zampe a piramide, due tiratori con pomi torniti, crociata sotto, e vaso;

Altra tavola da pranzo antica, con piedi in due passi, e due tiratori, da riunirla con due traversoni sotto di castagno numerati e da fissarsi con viti, e due altre traverse più corte simili; E più un genuflessione.

5. ACL

Lettera di Giacomo Mammola

22 agosto 1872, Roma

Eccellessimo principe,

Le rimetto la nota degli oggetti, spediti quest'oggi a grande velocità, come appresso, e la rispettiva ricevuta:

Una cassa, contenete il quadro di San Filippo;

Altra cassetta, contenente N°28 cristalli dipinti dal Moroni; e sopra la medesima legatavi una cimasa di legno;

Un paio capofuochi guarniti di metallo.

Tutto ciò avrei fatto ieri, ma il Moroni mi mandò i cristalli verso sera; venerdì mattina mi ha promesso mandarmi gli altri, ed io farò subito la spedizione.

6. ACL

Lettera di Giacomo Mammola

23 agosto 1872, Roma

Eccellessimo principe,

appena la sera del giorno 8. corrente, ricevetti le fragole dal signor Moroni. Il giorno nove vi imballai assieme i metalli del signor Montecchi e la spedì alla grande velocità.

Quindi essendo ultimato tutto il quantitativo dei mobili, dall'Eccellenza Vostra stabilito in via Urbana. Non essendo possibile assestarlo dentro un solo vagone, e trovandomi con gli uomini, tacchini e carrettieri sul posto, credetti bene di riempire due assestandovi il tutto, e perciò alla piccola velocità spedì i seguenti oggetti con i vagoni G.201 H.1164; per la quale operazione (essendovi sempre io presente) dovemmo sbrigarsi di ultimarsi per la sera. L'avverto inoltre essere stato assestato benissimo, ed essere in tutto sanissimo, per cui gli raccomando caldamente di far fare attenzione nello scaricare; massime nei due pezzi dell'armadio, i quali sono molto pesanti e che per le sue proporzioni è molto bello, qual cosa non si conosceva troppo prima di accomodarlo e che molto più volentieri l'avrei mandato in Frascati che costi. La nota degli oggetti spediti nei due vagoni è la seguente; con i numeri progressivi posti sopra ad ogni pezzo di mobilio, per maggior chiarezza.

N° 1 Credenza con N.3 tiratori sotto il coperchio, due sportelli sotto con pomi torniti, e questa senza chiavi non essendovi mai stata serratura di sorta;

N°2 Un comod ad uso scrivania, con calatoia avanti e tre tiratori;

N°3 Una credenza a due sportelli con serratura e chiave;
 N°4 Un tavolo a giuoco librettato;
 N°5 Altro tavolo semplice con zampe mosse;
 N°6 Altro detto con tiratore sotto;
 N°7 Burrò decorato con filetti;
 N°8 Altro burrò con intarsi;
 N°9 Altro burrò simile;
 N°10 Tavolo con zampe mosse;
 N°11 Tavolo simile;
 N°12 Altro simile;
 N°13 Una scrivania con due tiratori;
 N°14 Altra simile;
 N°15 Un comod;
 N°16 Altro comod;
 N°17 Un comodino;
 N°18 Altro comodino;
 N°19 Canterano a N.5 tiratori;
 N°20 Detto a 4 tiratori;
 N°21 Altro comod a scrivania;
 N°22 e N°23 Armadio grande con intagli;
 N°20 Poltrone;
 N°12 Tavolette da finestra in 3 colli;
 N°12 Cimase delle medesime. 3 colli;
 N° 1^a Cassetta contenente i 24 spuntoni a grappa per sorreggere le dette tavolette. Il pacco delle chiavi dei mobili descritti, scudetti e altri oggetti di metallo;
 N° 1^a Cestino coperto, contenente N 34 cimase delle dette poltrone; non essendo le altre 6 restaurate, ultimate dal doratore, le quale gli le rimetterò con l'altra spedizione;
 In fine rimetto le due ricevute della detta spedizione, acciò possa liberamente averne la consegna.
 Con una Sua pregiatissima vorrei sapere, se tutto ha ricevuto. Come è stato spedito, e se ha qualche altra cosa a dirmi per porla nell'altra spedizione, la quale sarà fatta in Roma, il venerdì ventuno, 16 corrente. In quanto alla tavola poi, al pranzo, essendo un poco complicata, non essendo nota per quell'oggetto da slungarsi; vorrei venire io stesso per porla in opera (se evadesse) essendo però sicuro dell'arrivo.

7. ACL

Lettera di Giacomo Mammola

senza data, Roma

Le spedisco a grande velocità li seguenti oggetti unitamente alla ricevuta per ritirare i medesimi.

Una cassetta con N.3 divisioni interni, contenenti il residuo di cristalli fatti da signor Moroni;

Altra cassetta piccola, contenente N.7 cimase dei sedioni, che mancarono nella prima spedizione;

E N.4 molle nella medesima che servono per tenere aperte le zampe dell'antica tavola da pranzo.

8. ACL

Lettera di Giacomo Mammola

17 agosto 1874, Roma

Gli rimetto la ricevuta della spedizione fatta questa mattina medesima:

Prima N°9 sedioloni N°7 con braccioli centinati e N°2 dritti;

Seconda N°4 sgabelli con piedi torniti;

Terza N°2 sedioncini;

Quarta N°4 frontoni intagliati e dorati;

Quinta N°8 metri di cornicione nuova;

Sesta N°1 mobili a bancone;

Settima N°6 tavolette nuove;

Ottava N°2 tavolette fatte l'anno scorso già pagate;

N°2 ornati centinati di ferro per appendere le lampade.

Dovrà perdonarmi se ha tardata la spedizione, ma non è stata per mi colpa, avendo fatto l'impossibile, conoscendo l'urgenza che ne aveva Vostra Eccellenza.

9. ACL

Lettera di Giacomo Mammola

9 agosto 1879, Roma

Non ho mancato a spedirle subito, a grande velocità. Ho raccomandato il compimento, mi dice che fino a giovedì non saranno pronti. In quanto ai vetri quadrangolari e triangolari, si vanno facendo e mi dice che ci vuol tempo e certo perché ci lavora una sala, questa mattina che sono andato ritirare la sopradetta trafila, ho raccomandato di mettere altra gente per l'urgenza che fa Vostra Eccellenza.

In quanto poi al mobilio che ho mandato a caricare in Frascati e trasportato a Roma, in particolare alle poltrone che stavano da campana, ne ho dato una per una a ricostruire ai lavoratori per solleccitarle; in quanto ai pennacchi dorati sopra, non ci era niente da rimediare nulla, e perciò li ho preparati e dati all'intagliatore, come anche quelli delle poltrone prese a palazzo, e non ho mancato ad ordinare a signor Depetris i ferramenti delle medesime che già sono pronti.

10. ACL

Lettera di Giacomo Mammola

18 agosto 1879, Roma

Spedizione fatta per Nola:

3 comod;

1 canterano;

3 genuflessone;

2 tavolini a scrivania;

1 armadio;

1 scrivania intarsiata;

19 poltrone;

2 attaccapanni;

3 tavolette di finestra;

4 lavamani di ferro;

2 capofuochi;

1 comodino a cassetta;

1 quadro di San Filippo;

1 cassa contenete il residuo delle trafile dei vetri quadrangolari;

12 spuntoni per le tavolette di finestre;
 4 serrature con chiave dei genuflessioni;
 Lampi notte per porli alle tavolette onde appendere i capricci;
 Scudetti per porli a tre genuflessioni.

11. ACL

Lettera dalla compagnia Vetri e mosaici di Venezia e Murano (Salviati e C.)

31 maggio 1872
 Sua Eccellenza
 Il principe Lancellotti
 Frascati presso Roma

Riceviamo in questo punto la graditissima del 29 andante alla quale senza frapporte indugio riscontriamo per assicurare l'Eccellenza Vostra che per la meta del prossimo luglio faremo la spedizione dei rulli che desidera. Anzi sarà tanta la premura del sottoscritto da poter contare sulla spedizione per la fine del prossimo giugno.

Abbiamo le giuste osservazioni dell'Eccellenza Vostra per ciò che riguarda la disposizione dei rulli, però possiamo assicurarle che quando sarà all'atto pratico vedrà che meglio di come Gl'indicammo sul disegno non si potranno disporre, stanteché, come ben sa, i nostri rulli non lavorati a stampo (altrimenti non avrebbero il carattere degli antichi) e non tutti hanno la precisione del diametro che si vede marcato nel piccolo disegno, ve ne sono dei più scarsi e dei più abbondanti che messi al posto, sparisce all'estetica e sembrano tutti uguali. È ben naturale però che l'occhio dell'artista incaricato alla messa in opera, deve saper regolare coi piombi, internando negli incassi i rulli con più o meno dosi delle estremità d'ogni finestra, che nell'incasso del legno può internare anche più se cresce di molto la fine, o meno colla aggiunta del piombo laterale se diminuisce, perché diano in retta le due, tre i quattro file interno di ogni finestra.

Ricordo di aver detto all'Eccellenza Vostra che in ventina di giorni i rulli si possono approntare e per quella quantità anche in molto meno; però non era questa la difficoltà che addimostrammo con nostra precedente lettera, ma bensì la quantità degli ordini che abbiamo in precedenza a questo di Vostra Eccellenza, e fra quali uno grandissimo per la Gran Duchessa di Saxe che pel 15 giugno deve esser a Weimar. Non abbiamo un deposito di rulli pronti e non possiamo per il momento approfittare delle fornaci per quella poca quantità che Vostra Eccellenza ci richiede per prova. Il desiderio di soddisfarla però è per noi così potente che abbiamo fatto scegliere in una collezione di rulli antichi che abbiamo acquistato in più volte i 40 della grandezza di 0,12 e i 30 della grandezza di 0,09, ma disgraziatamente di quest'ultima ve ne sono pochissimi perché quasi tutti sono di 0,10, ma che speriamo che per prova possano servirgli ugualmente, e oggi stesso per grande velocità sotto la marca S.C. N°487 li abbiamo spediti all'indirizzo rispettabile dell'Eccellenza Vostra in Frascati.

La ringrazio dei dettagli che ha avuto la bontà di darmi riguardo al restauro del castello, pel quale sono i rulli destinati.

C. Piastra

12. ACL

Lettera dalla compagnia Vetri e mosaici di Venezia e Murano (Salviati e C.)

4 giugno 1872

Non faccia calcolo della bruttezza e qualità dei quei pochi rulli che li mandai, perché come Le dissi, furono da noi acquistati in piccola partita come antichi, ed è probabilissimo

come Vostra Eccellenza dice, che parte siano antichi e parte moderni. Glie li spedi perché l'Eccellenza Vostra desiderava averne quel piccolo numero, e ci trovammo non poter disporre della fornace; ma senza la benché minima intenzione di pagamento. E ciò tanto più perché non sarà facile che si potranno assimilare con quegli che li faremmo; e così Vostra Eccellenza quando se ne sarà servito, potrà "a tutto suo comodo" farceli ritornare.

Riguardo poi alla quantità per le altre finestre aveva ommesso di ordinarci, come benissimo dice non altera per molto la spedizione.

C. Piastro

13. ACL

Lettera dalla compagnia Vetri e mosaici di Venezia e Murano (Salviati e C.)

6 luglio 1872

Godiamo poterle annunciare che quest'oggi per piccola velocità furono spediti 4 casse marcati S.C. N°618 al 21, all'indirizzo fermo alla stazione di Nola presso Napoli, che contengono i rulli di vetro bianco che l'Eccellenza Vostra ci onorò di comandarci. Vedrà nella fattura che abbiamo aggiunto un 8% circa in più, che in vista a quanto ci disse potrebbero accorrergli per altre finestre ed anche quale riserva per eventuale rotture etc., speriamo non le saranno sgraditi. L'imballaggio è fatto secondo al solito, con quella cura che nulla abbiamo a tenere, quando si abbia cura nello sballaggio. I rulli sono riusciti di perfetta fabbricazione.

C. Piastro

14. ACL

Lettera dalla compagnia Vetri e mosaici di Venezia e Murano (Salviati e C.)

20 luglio 1872

Ho spedito la cassa 698 che era di già preparata in attesa dei Suoi ordini.

Fui oltremodo dolente di apprendere dalla Sua lettera che circa 200 rulli andranno rotti! Non è il difetto d'imballaggio! Suppone perché quell'articolo come viene da noi condizionato nelle casse, non vi vuole che un qualche barbaro facchino, in qualcuna delle stazione percorse, che abbia gittata la cassa da qualche altura, altrimenti danni simile non ebbero mai a costatarne, per quanto migliaia di rulli furono da noi spediti ed in località molto più distanti che non è Nola. Io però voglio sperare che la rimanenza intatta sia bastata a completare il Suo lavoro, e ciò lo prova non avendone la richiesti altri in surrogazione ai rotti.

C. Piastro

15. ACL

Appunti diversi senza data (probabilmente 1870 – 1872)

1.

Il quadro di San Filippo²⁹⁶

Due Madonne in maiolica

Copiare Parnasso, Casino del Baronio²⁹⁷

Disegni di Frascati

Lavamani antichi

Alabarde²⁹⁸

²⁹⁶ Vedi III Appendice (Documenti sull'arredamento), 5.

²⁹⁷ Si tratta della decorazione pittorica della sala d'armi

²⁹⁸ Si tratta dell'arredamento della sala d'armi

Elmi a Venezia
 Metalli Montecchi
 Capofuochi e fondo di camino
 Capoletto
 Libro dei visitatori
 Arme di casa in metallo
 Pavimenti alla Veneziana

2.

Messa Rufinella
 Cortesi, pavimenti e alabarde, lampada – lanterna
 Lavamani (gran velocità Nola)
 Ultimo treno Roma a che ora
 In archivio cerare ciò che è scritto carte separate
 Capofuochi
 Quadro San Filippo parlare
 Pavimento alla veneziano
 Messale Frascati
 Mammola
 Papà
 Data dell'incendio – alfabeto più grande
 Scarpellino – legatore libri – bollette alla stazione
 Vetri colorati

3.

Candelieri – tappeto per l'altare – ampolline – calice
 Ferro per bandiera – lampioni – libro visite – iscrizione
 Sedie – Sedie ordinarie – poltrone Sole – cassetta Levera
 Servizio da tavola – cristalleria – lanternoni – lumini
 Roberto cassetta con rampini
 Chiodi – martelli etc.
 Attaccagli per quadri- rampini a gesso
 Cordini – corde – fili di ferro
 Quadri portici – letti – capoletti – rastrelliere
 Sigari – sigarette – carta, penna etc.
 Busti di marmo – Crocefisso e Madonna per letto
 Candelieri per chiese – candelieri e carte da gioco
 Seta per bandiere – fiocchi
 Velluto rosso
 Luci da specchio due
 Maiolica Giustiniani
 Far passare il carretto
 Chiostro San Tommaso
 Frangia per alabarde

4.

Lauro

 Situare quadri
 Gradino per il letto – misurare esatto
 Scavo della grotta
 Altare in legno

Misurare per ferramenti finestre grandi 3:86

Napoli

Capo letto

Comodini

Rastrelliere

Letti voluti

Alabarde

Madonne in marmo

Proto – Sanseverino – Del Balzo – donna Binzonina

Roma

Archivio Binzoni

5.

Vetri grandi 210 ogni finestra

Sono in sala 410 grandi - 110 piccoli

Abbisognono per 6 finestre più una grande con 70 vetri di più

5 tavolette a 2:75 di luce interne

Camera da pranzo se due porte rimane in mezzo 1:70. Le porte da angolo della camera a angolo dello atipico 2,30 lunghezza

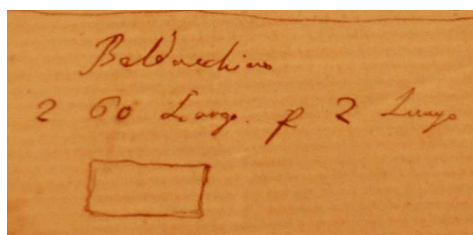
6.

Per la galleria circa 80 metri di velluto

Camera gialla

Letto 1,30 larghezza, 2,20 lunghezza.

Baldacchino 2,60 largo per 2 lungo



7.

Galleria

Altezza tende 5,10

Si crede circa 75 metri di velluto

Fiocchi 20

Frangia 156

Salone giallo tre finestre 30 metri

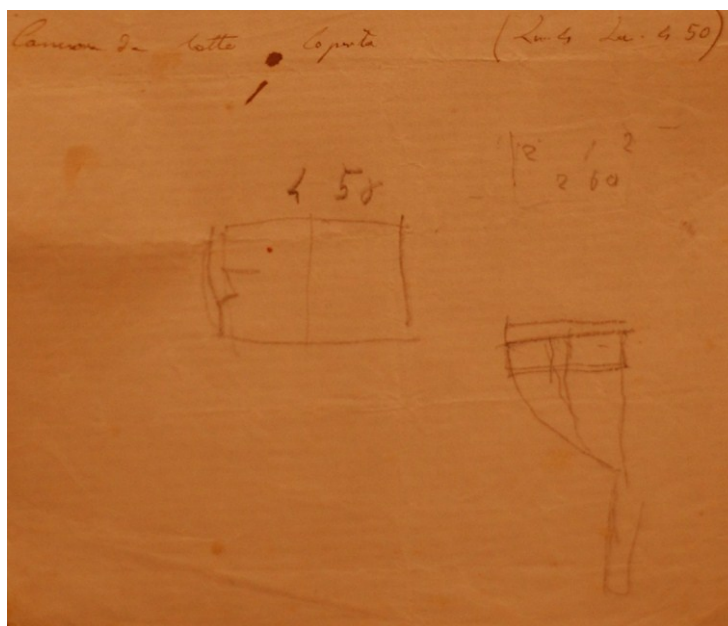
Altezza 1,18

Fiocchi 12

Frangia 20

Camera da letto coperta (Larghezza 4,5 metri, lunghezza 4,5, metri)

Disegno delle tende (carta commerciale, matita)



8.

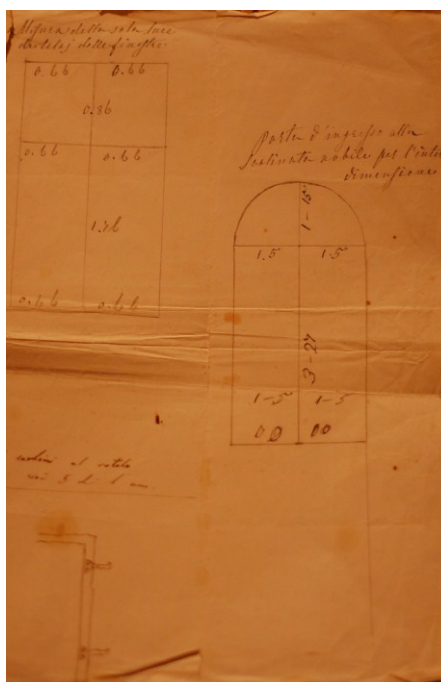
Dal fregio a terra 5,40

Altezza baldacchino 4,80

Larghezza baldacchino senza comodini 3,70

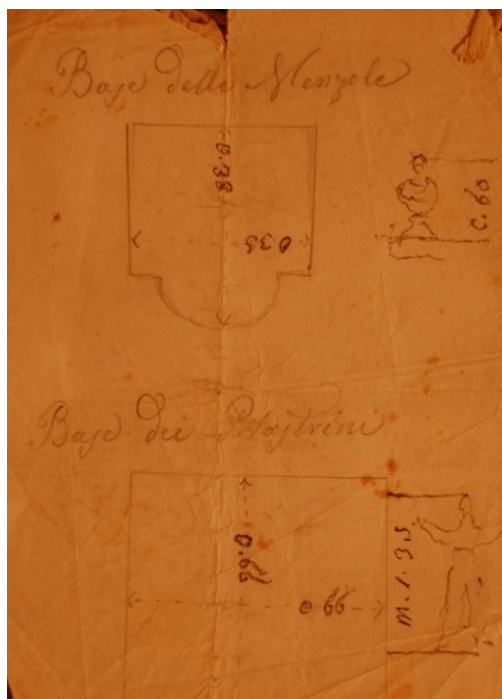
16. ACL

Disegno con le misure di telai di una finestra e della «porta d'ingresso alla scalinata nobile» (carta commerciale, matita)



17. ACL

Disegno e le misure delle «base delle mensole» e delle «base dei pilastrini» (carta commerciale, matita)



Le iscrizioni e le misure: «Base delle mensole» - la lunghezza è di 0,38, la larghezza di 0.35, l'altezza di un busto è 0,60; «base dei pilastri».

18. ACL

Disegno e misure della camera da letto (carta commerciale, matita)



19. ACL

Progetto della vetrata con lo stemma dei Lancellotti (carta velina, matita)

Data nell'angolo sinistro inferiore:
MDCCCCVIII



Lo stemma della vetrata
Sala d'armi
1872

20. ACL

Inventario. Di quanto si è trovato esistente nel nobile palazzo denominato il castello, sito nel comune di Lauro, di proprietà del signor principe di Lauro, don Ottavio Lancellotti Ginnetti, verificato con perizia del giudice nel detto circondario signor Ponticelli, e dato in consegna al nuovo procuratore signor Andrea Greco, surrogato nel marzo 1831.

(frammenti)

In vani di finestre vi esistono i loro rispettivi pezzi d'opera di chiusura in cattive stato.
In detti vani vi esistono delle piccole vetrine nei quadrati dei descritti pezzi d'opera, per la maggior parte marciti, con vetri tutti sani;

Vani di porte interne con i rispettivi pezzi d'opera di chiusura;

Stipi di mobili con rispettive ferrature senza chiavi;

Una libreria di noce, con suoi sportelli, due di essi con reti di ferro, e sue tendine di arnesino verde vecchio, e le altre due al di sotto con quadru di legname, chiuse dalle sue mascature, prive di chiave;

Una scrivania grande di ceraso, con più foderi, chiuse da mascature e chiavi;

Due stipetti al di sotto, con sportelli a retine di ferro, con una sola mascatura senza chiavi, piedi di essa scrivania quasi tutti mancanti;

Una scanzia mobile di legno pioppo dipinta rosso, riporvi carte e libri;

Due cumò di noci colorati, con maniglie di ottone, una di esse mancante, con mascature senza chiavi;

Due cumoncini di ceraso a stipetti, privi di ferrature;

Due tavolini di noci oscuri, fatti all'antica, con marmi colorati al di sopra, in buon stato;

Altro tavolino simile, di pioppo dipinto bianco, scorniciato in oro a mistura, con marmo bianco al di sopra, diviso in due pezzi;

Una tavola grande di noce, con suo fodero, senza ferrature;

Due piccoli tavolini di ceraso, mezzo tondi;

Un tavolino più grande, similmente;

Un tavolino di ceraso, quadro bislungo, con suo fodero, senza miscatura;

Tavolino a piegatoio di ceraso da gioco;
 Tavole di pioppo da mangiare;
 Tavola vecchia di pioppo bianca;
 Banconcino di pioppo, bislungo;
 Quadri dipinti su tela, con corrispondenti cornici in oro;
 Quadretti a stampa con lastre e cornice di ceraso;
 Sedia a mano, tutte a paglia diverse, mezza sfasciate;
 Un seggiolone di pioppo;
 Simili, ma meno antiche, con spalliere e cuscini, privi di soppravesti;
 Sedie immobili bianchi, senza braccioli;
 Sedie simili di noce;
 Soffà di ceraso, con spalliere simili e cuscini fissi e con veste laceri;
 Idem di pioppo, bianchi scorniciati in oro a mistura, con spalliera e cuscini imbottiti, fissi, laceri e privi di veste;
 Una tavola vecchia di pioppo nella cucina;
 Due rilievi di marmo bianco, rappresentanti uno di essi un puttino con scorfano, e l'altro un leoncino, entrambi per uso di fontane.

21. ACL

Amministrazione di Filippo Lancellotti. Consegna di oggetti mobili.

26 novembre 1863

(nel documento si tratta solo degli oggetti piccoli: piatti, bottiglie, casseruole ecc.).

Campanella piccola N.1;
 Calamajo grande di marmo N.1;
 Candelieri d'ottone N.3;
 Libri legati in buono stato.

22. ACL, faldone «Carte personali»

Descrizione e stima della mobilia e degli oggetti d'arte compresi nella eredità dell'eccellentissimo principe D.Filippo Lancellotti esistenti nei palazzi di Roma, Lauro e Portici, fatta dal com. Alfredo Barsanti per incarico ricevuto, con atto 25 gennaio 1925, dal notaio Dott. Severino Urbani, delegato alla divisione del patrimonio Lancellotti con sentenza del tribunale in data 29 luglio – 4 agosto 1922

Castello di Lauro – Provincia di Avellino

Anticamera

	Lire
1. Quindici seggiole in castagno, stile Rinascimento	150
2. Due tavoli come sopra	200
3. Un tavolo quadrato in noce	25
4. Un lampione appeso al soffitto	50
5. Due attaccabiti da parete in legno	20
6. Diciotto quadri su tela cornici dorate	2000
7. Quattro vasi in maiolica	20
8. Due lanterne portatili in ottone	20
9. Due bracci da parete in metallo	5

10. Lume a petrolio
5

Sala d'armi

11.	Grande tavolo stile rinascimento. Nei cassetti due specchi.	150
12.	Venti seggioloni coperti in pelle	2000
13.	Dodici mezze corazze in lamiera con elmo, sorrette da pilastrini in castagno, elmi antichi	2500
14.	Otto corazze simili e sedici banderuole	1500
15.	Sessantasei alabarde in otto rastrelliere alle pareti (vi è compresa quella dello svizzero)	600
16.	Due grandi alari in ferro con pomi di ottone	500
17.	Due grandi tamburi stime medievale	30
18.	Due timpani	50
19.	Due trombe da araldo	20
20.	Grande bandiera in seta dei colori della Eccellentissima Casa Lancellotti; fodera in cotone	30
21.	Due elmetti in lamiera	30
22.	Due lanterne in ferro, portatili	5
23.	Una spada con lama triangolare	15
24.	Una daga, mano sinistra	15
25.	Flagello d'armi	15
26.	Tredici fucili, a pietra, in una rastrelliera	200
27.	Due fiaschi per polvero in ferro	30
28.	Ottanta elmetti in gesso appesi alle pareti	40
29.	Lampadario in ottone con 80 lumi ad olio	150
30.	Due lumi a petrolio	5
31.	Sgabello in abete	5
32.	Ventiquattro cuscini di vegetali alle vetrate delle finestre	10
33.	Bustino in marmo con basetta di legno	30
34.	Vaschetta in marmo grigio e calamaio in vetro	5
35.	Due vasi in maiolica	50
36a.	Libro per firme ricoperto in pelle	10
35a.	Sei tavolette con capricci	100
36.	Otto grandi seggiole a braccioli coperte in pelle	1200
37.	Due divani ed otto poltrone Luigi XV, in legno bianco e oro, fodera in cotone	1000
38.	Sedia ricoperta in pelle, targa intagliata	15
39.	Poltrona moderna	10
40.	Tre seggiole comuni	10
41.	Tavola rettangolare in noce; nel cassetto spartiti musicali	15
42.	Tavolo da giuoco usato	15
43.	Giuoco di dama a scacchi, sola cassetta e pedine	5
44.	Pianoforte a coda fuori uso	100
45.	Due consolle Luigi XV, piano di bardiglio	150
46.	Scrivania stile del 1600	50
47.	Armadio a due corpi in castagno incagliato	500
48.	Due bustini in marmo con sostegno in legno	60
49.	Quattro vasi in maiolica	150
50.	Trentacinque ritratti variati, dipinti ad olio su tela, cornici	3000

51.	Dodici cuscini in vegetale, tre geneffes sagomate e sei tende in cotone	100
-----	---	-----

Camera da letto della principessa

52.	Grande letto completo stile XVII secolo, montato a cortinaggio	200
53.	Due colonnette Luigi XV, in palissandro	50
54.	Otto grandi poltrone a braccioli del XVII secolo	2000
55.	Tre antichi cassettoni in noce	240
56.	Scrivania in noce stile 1600, con specchio entro cornice intagliata e dorata per uso toletta	100
57.	Due poltroncine molto usate	10
58.	Seggiolina di Chiavari	5
59.	Poltrona di ferro allungabile a letto con cuscini di tela ripieni di vegetale	10
60.	Acquasantiera in ottone	5
61.	Crocifisso in legno e scagliola	5
62.	Due vasi da notte in terraglia	5
63.	Bugia in maiolica a due vasetti in vetro	1
64.	Ventidue ritratti dipinti ad olio su tela, cornici	660
65.	Geneffa con tenda in cotone	30

Camera del signor principe

66.	Letto completo stime 1600 senza materasso	100
67.	Comodino Luigi XV, impellicciato	25
68.	Scrivania intarsiata	80
69.	Scrivania stile 1600 come al N.56	100
70.	Tavolo stile 1600	50
71.	Una poltrona moderna	12
72.	Cassettone in noce a cinque tiretti; una quantità di varie fotografie	300
73.	Grande sedia a braccioli stile 1600	100
74.	Due seggiole comuni impagliate	3
75.	Dodici sgabelli stile 1600 coperti di tela cerata	60
76.	Crocifisso in legno e scagliola	5
77.	Vaso per fiori, in maiolica	50
78.	Tre vasi da notte in ferro smaltato	3
79.	Una bugia in terraglia e due calamai	2
80.	Pergamena del Comune di Lauro entro cornice in noce intagliato	50
81.	Geneffa con tenda in cotone	30

Prima cameretta dietro la camera della signora principessa

82.	Letto in ferro ad un posto, rete metallica e materasso di vegetale	20
83.	Cassettone impellicciato in noce a quattro tiretti	40
84.	Bureau intarsiato	100
85.	Tavolino circolare a tripode	4
86.	Due antiche seggiole in noce a targhe intagliate	100
87.	Una seggiola ordinaria	2
88.	Lavamano in ferro ed accessori variati	4
89.	Due bugie; una in maiolica e l'altra in ottone	1
90.	Specchio da tavolo e crocifisso in legno	5

Seconda cameretta

91.	Cassettone in noce a quattro tiretti, piano a cerniera	60
92.	Credenza in pioppo a tre scomparti	10
93.	Bagnarola in lamiera verniciata	4
94.	Due seggiole comuni	2
95.	Tavolinetto circolare a tripode	1
96.	Due lavamano in ferro battuto con vari accessori in maiolica e lamiera	25

Terza cameretta

97.	Credenza in pioppo a tre sportelli	10
98.	Due seggiole a noce e targa intagliata	100
99.	Tre seggiole comuni	3
100.	Poltrona moderna	10
101.	Poltrona a dondolo	10
102.	Paravento	10
103.	Lavamano in ferro ed accessori	25
104.	Due alari in mogano	5
105.	Servizio da acqua per la notte	1

Sala da biliardo

106.	Biliardo a sei stecche	100
107.	Due grandi scanni di castagno	240
108.	Tre sgabelli coperti in tela cerata	15
109.	Due poltrone molto usate	10
110.	Tavolino a quattro gambe	15
111.	Quindici palle da biliardo in avorio e sei stecchi	120
112.	Porta lume in ferro battuto	10
113.	Genefa e lavagna con cornice	10

Camera dei modelli

114.	Modello del castello	100
115.	Due scansie in legno	50
116.	Undici sedie in noce a targhe intagliate	550
117.	Stipetti in legno con alcuni minerali	15
118.	Braccio per lume e alle finestre quattro cuscini in vegetale	1
119.	Puttino in legno dorato e policromato avariato	20
120.	Lotto di vari modelli in legno e gesso	30

Sala da pranzo

121.	Tavolo ad otto gambe in legno intarsiato con prolungamenti	150
122.	Credenza in noce scorniciata a due sportelli, con spartiti di musica	250
123.	Credenza a buffet	300
124.	Undici sedia in legno, lustro a noce	330

125.	Otto dette comuni, impagliate a colori	16
126.	Tre sgabelli coperti in tela incerata	15
127.	Tavolino in noce ad un cassetto	20
128.	Due alari, molle e paletta	60
129.	Tre vasi in maiolica	15
130.	Scaldapiatti a spirito	5
131.	Quattro geneffe e otto cuscineti	40

Farmacia

132.	Banco in noce intagliato	300
133.	Scaffali alle pareti in finto noce con cornici dorate	500
134.	Bilancia con piede e colonna in marmo; bracci e catene in ferro, piati in rame, sei pezzi in ferro	50
135.	Mortaio in bronzo con pestello in legno	100
136.	Tre mortai in marmo	10
137.	Molino in pietra	15
138.	Duecentoventitre basi cilindrici di varie grandezze in maiolica decorata bleu	2230
139.	Santi Cosma e Damiano, pittura su tela	20
140.	Madonna in maiolica	15
141.	Lampada da chiesa in ottone	15

Corridoio

Galleria delle incisioni

142.	Cinquantaquattro incisioni diversi	750
143.	Vecchia culla in legno intagliata e dorata	400
144.	Braccioli in ghisa per lume	1

Camera verde

145.	Letto in legno con baldacchino e due posti completo, stile antico	100
146.	Cassettone in noce a quattro cassette, contiene sei tende e pezzi	100
147.	Comodino inginocchiato in radice di noce	50
148.	Scrivania intarsiata con sportello a ribalta	70
149.	Tavolino in ciliegio a quattro gambe	20
150.	Detto circolare a tripode	10
151.	Lavamano di ferro battuto con accessori in terraglia	5
152.	Sei seggiole in legno, imbottite, gambe e pinoli torniti	100
153.	Specchio da tavola a tre bugie variate, bottiglia e bicchiere da notte	5
154.	Due geneffe e due tende in cotone	40
155.	Secchio, brocca, in zinco, vaso da notte in terraglia ed un piccolo crocifisso in legno	2

Camera rossa

156.	Letto ad un posto in rovere, completo stile gotico	120
157.	Comodino inginocchiato in noce	50
158.	Due cassettoni in noce a quattro tiretti	200

159.	Tavolino di ciliegio	10
160.	Otto sedie imbottite coperte in pegamoide	80
161.	Lavamano in ferro con accessori vari in terraglia più uno specchietto da tavolo	10
162.	Due geneffe e due tende in cotone	40
163.	Piccolo crocifisso in tavolo circolare	5
164.	Coperta in juta rossa e gialla	5

Camera detta di monsignore

165.	Letto completo e baldacchino uguale al N. 145	100
166.	Comodino inginocchiato impellicciato	50
167.	Cassettone in noce a quattro tiretti	100
168.	Due tavolini a quattro gambe	40
169.	Sette sedie in noce e a targhe intagliate	350
170.	Due poltrone moderne	10
171.	Seggiola comune	1
172.	Due alari in ferro, palette e molle	3
173.	Specchio, crocifisso intarsiato in madreperla, detto simile, bugia in vetro, due vasi da notte, ed una barchetta in terraglia e tavolinetto tripode	5
174.	Nell'attiguo gabinetto: tavolinetto a tripode, due lavamani in ferro, due bacili, due brocche e lavapiedi in terraglia, brocca e secchio in zinco	3

Cappella

175.	Dieci banchi in abete tinti a noce	125
176.	Quattro sedie comuni	4
177.	Dieci candelieri in legno, per frasche tre carteglorie, due tovaglie, una sopratovaglia, due tende ed otto lampade in terraglia cotta	50

Sagrestia

178.	Armadio in castagno con predella, gradino, a tre scomparti; due a scansia ed il centrale a quattro tiretti interni	100
179.	Quattro candelieri in legno e crocifisso	10
180.	Due leggi in legno con aquila scolpita	6
181.	Inginocchiatoio in noce	50
182.	Cinque sedie in legno lustro a noce, stile del 1600	100
183.	Due seggiole comuni	2
184.	Croce a stile in bronzo patinato	30
185.	Confessionale mobile con inginocchiatoio	10
186.	Fontanella a catino in rame	25
187.	Quadro per la preparazione della mensa a crocifisso in legno	3
188.	San Guglielmo. Pittura su tavola	30
189.	San Domenico. Pittura su tela	5
190.	Tre affreschi del XIV secolo deteriorati	2000
191.	Due lampade in terracotta	1
192.	Calice d'ottone con patina d'argento	50
193.	Catinella per acquasanta	10
194.	Due messali	10

195.	Brocca e bacile di metallo argentato	30
196.	Ampolline di vetro semplici e quattro dette con piattino, purificatoio di vetro: scatola per ostie, una bugia in vetro, campanello in bronzo, scodella in porcellana, un tappeto in draghetto rosso e tre cuscini per inginocchiatoio: in tutto	15
197.	Dieci candelieri, un crocifisso e carteglorie in metallo argentato, il tutto con copertite di cotone	150
198.	Quattro tovaglie per altare con merletto, due sottotovaglie, sei asciugamani con merletti e due detti grandi per rullo, tre amitti, quattro palle, quattro lavabi, quattro purificatoi, un corporale, due berrette, tre camicie, un cingolo e due rocchetti	200
199.	Pianeta damascata verde, senza stemma; detta bianca con stemma, detta rossa [...]	300
200.	Otto kg. Circa di cera (candele)	30

Biblioteca

201.	Grande tavolo in castagno tinto in noce	50
202.	Scaffale intorno alle pareti con sportelli a ramina	600
203.	Due leggi, due sedie comuni e scala a libretto	
N.B. Negli scaffali si contengono : quantità di libri di storia, letteratura, dizionari, religione, scienze diverse, idraulica, chimica, viaggi, ecc. Non si apprezzano perché fuori della competenza del perito.		

Locali dello studio

Anticamera

204.	Scrivania semicircolare in legno	100
205.	Bascula della portata di 5 quintali	100
206.	Banco in pioppo	2
207.	Tre tende in tela	5

Camera da letto

208.	Letto completo in materasso in vegetale	15
209.	Cassettone in ciliegio a noce	20
210.	Colonna come sopra	5
211.	Tavolino in noce a gambe centinate	12
212.	Cinque seggiole comuni	5
213.	Canapè Luigi XVI, coperto in tela, difettoso	40
214.	Tavolino circolare a tripode	4
215.	Fusto di lavamano in ferro con vasi, accessori, crocifisso e tenda in tela	5

Studio

216.	Grande tavolo in castagno a due tiratori	20
217.	Tavolo in pioppo con piano inclinato	10
218.	Detto coperto in tela cerata	5
219.	Detto in noce	5
220.	Grande leggio per registri	10
221.	Credenza in abete per archivio (con documenti)	25
222.	Detto in pioppo verniciato, a tre sportelli, contiene registri ed	

	oggetti di cancelleria	10
223.	Casellario in ciliegio	10
224.	Tavolo da disegno in pioppo, su due cavalletti in abete	14
225.	Sgabello in abete	1
226.	Copialettere in legno con vita in ferro	5
227.	Sette seggiole comuni	10
228.	Urna per lotteria	4
229.	Quattro canne metriche (una coppia da due metri)	4
230.	Due attaccapanni di legno, cassetina con lettere di acciaio per imprimere e tenda in tela	5

Magazzino Grande

234.	Quattro colonnine tortili in legno, dipinte a mosaico	50
------	---	----

Cortile

248.	Vari blocchi di tufo, una colonnina di granito bianco e nero, ed altri frammenti in cipollino	250
------	---	-----

Appartamento del principe don Giuseppe

271.	Due sofà con spalliera in legno, imbottiti, coperti con di stoffa verde, stile Luigi XVI, la stoffa di proprietà di don Giuseppe	100
272.	Credenza bassa in legno intagliato, tre cassetti superiori e due sportelli inferiori	100
273.	Biblioteca a quattro sportelli, i superiori con reta metallica	300
274.	Quattro sedie con dossale intarsiate	400
275.	Tre banchetti con gambe tortili	30
276.	Scrivania in radice con due tiretti	100
N.B. Tutto il resto è di proprietà del principe don Giuseppe		

Camera da letto

277.	Due letti senza materassi e cuscini	40
278.	Due comodini inginocchiatoi	100
279.	Tre sedie in legno con dossale intagliate	400
280.	Due tendine in cretonne fiorato, e copertina da letto	10
281.	San Filippo. Pittura ad olio su tela	30
N.B. Tutto il resto è di proprietà del principe don Giuseppe		

Camera delle signorine

282.	Due letti pieghevoli	50
283.	Cassettone a quattro tiretti	100
284.	Credenza in pioppo verniciato a due sportelli	20
285.	Venti stampa della vita di San Filippo	30
N.B. Tutto il resto è di proprietà del principe don Giuseppe		

Torretta

286.	Posto di letto a branda e materasso di vegetale	10
Seconda camera delle signorine		
287.	Commode a ribalta, centinata	100
288.	Credenza a tre sportelli in legno	15
N.B. Tutto il resto è di proprietà del principe don Giuseppe		
Terza camera		
289.	Commode come al N.287	100
290.	Tavolo in legno grezzo	10
291.	Credenza a tre sportelli in pioppo verniciato	15
292.	Due bureau a tre tiretti a ribalta	400
293.	Letto completo con materasso in vegetale	50
N.B. Tutto il resto è di proprietà del principe don Giuseppe		
Camere delle scalette presso il salone		
294.	Bassa credenza in noce a due sportelli	50
295.	Quattro zampe di leone in legno verniciato con piano; pittura ad olio su tela	20
296.	Sei quadri: pittura ad olio su tela	250
Camera delle donne		
306.	Cinque antichi quadri di soggetti a varie grandezze	100
Torre		
333.	Sei capiteli in marmo, variati e quantità di frammenti	500
334.	Dodici infissi per finestre e porte, fuori uso	500
335.	Altare in legno, dipinto, smontato e cinque panche in pioppo, più due lastre in marmo	80
Sala da musica		
336.	Grande tavolo in abete con cavalletti	30
337.	Dodici seggiole in noce a targhe intagliate (antiche ed avariate)	400
338.	Otto antiche poltrone in noce coperte in pelle	400
339.	Due sofà ed alcune poltrone Luigi XVI, frammentate	40
340.	Otto seggiole a stecca per giardino	40
Galleria delle incisioni		
505.	Putto in marmo sopra ad un delfino, con conchiglia in marmo, del 600, adibito a lavabo	500

Sulla terrazza

- | | | |
|------|---|-------|
| 506. | Sei tronchi di colonne di marmo vario, alto metri 1,50 x 0,20,
con vasi e capitelli, non appartenenti alle colonne | 5000 |
| 507. | Paliotto in marmo spezzato a metà del IX e X secolo; al centro
un albero d'ulivo ed ai lati dell'albero due capri che ne mangiano
le foglie = 2,38 x1 | 25000 |

Nella cappella

- | | | |
|------|---|------|
| 508. | Due leoni in marmo accovacciati del secolo XV. Sul dorso in posto di colonna
adibiti a base di acquasantiere, colonne e pile d'acqua santa moderne | 1000 |
|------|---|------|

14. BIBLIOGRAFIA

- M. Alemanno, *Le chiese di Roma moderna*, Armando Editore, Roma 2007, vol. III
- G. M. Alfano, *Istorica descrizione del regno di Napoli diviso in dodici provincie*, Napoli, presso Vincenzo Manfredi, MDCCXCV
- F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, II, p. 2, Gio. Grondona, Genova 1847
- L. Ammirati, *Ascanio Pignatelli*, Istituto Tipografico «Anselmi», Marigliano 1966
- A. Anguissola, *La storia della collezione Lancellotti di antichità*, in *Collezione di antichità di palazzo Lancellotti ai Coronari*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2008
- Il revival*, a cura di G.C. Argan, Mazzotta, Milano 1974
- M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Tipografia Vaticana, Roma 1891
- E. Bacco, *Nuova descrizione del Regno di Napoli diviso in dodici provincie*, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1999 (la ristampa anastatica dell'edizione di Napoli per Secondino Roncagliolo, et ristampato per Ottavio Beltrano, ad istanza di Andrea Paladino, MDCXXIX)
- Luca Beltrami architetto : Milano tra Ottocento e Novecento*, a cura di L. Baldrighi, Electa, Milano 1997
- F. Baldry John Temple Leader e il Castello di Vincigliata: un episodio di restauro e di collezionismo nella Firenze dell'Ottocento, Leo S. Olschki, Firenze 1997
- B. Barsali, M. G. Branchetti, *Ville della campagna romana: Lazio 2*, Rusconi immagini, Milano 1975
- G. Bedouelle, *Dizionario di storia della chiesa*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 1997
- C. Di Biase, *Luca Beltrami e il progetto per il castello Sforzesco di Milano*, in *Luca Beltrami e il restauro dei castelli, 1893-1993. Nel centenario dell'acquisizione del castello da parte del Comune. Atti del seminario, Milano 11 dicembre 1993. Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco*, a cura della Sezione Lombardia dell'Istituto Italiano dei Castelli, Istituto Italiano dei Castelli, Roma 1997
- C. Boito, *Architettura del Medio Evo in Italia: con un'introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*, Ulrico Hoepli, Milano 1880
- C. Boito *Il nuovo e l'antico nell'architettura*, a cura di Maria Antonietta Crippa, Jaca Book, Milano 1989
- R. Bordone, *Lo specchio di Shallot. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Liguori, Napoli 1993
- F. Borsi, *L'architettura dell'unità d'Italia*, Le Monnier, Firenze 1966

F. Borsi, *The Palazzo del Quirinale*, Electa, Milano 1994

Giuseppe Partini, *1842-1895: architetto del purismo senese. Catalogo della mostra*, a cura di M. Cristina Buscioni, Electa, Firenze 1981

V. Cafà, *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi: storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione*, Centro Internazionale di Studi di Architettura, Vicenza 2007

D. Calabi, *Le tante tessere di un mosaico biografico*, in *Camillo Boito : un protagonista dell'ottocento italiano*, a cura di Guido Zucconi e Tiziana Serena, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2002

K. Campbell, *Paradise of exiles. The Anglo-American gardens in Florence*, Frances Lincoln ltd, London 2009

F. Caprioli, *Vesta aeterna: l'Aedes Vestae e la sua decorazione architettonica*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2007

La cultura del restauro : teorie e fondatori, a cura di S. Casiello, Marsilio, Venezia 2005

E. Castelnuevo, *La Pittura in Italia: l'Ottocento*, II, Electa, Milano 1991

P. Cavanna, *La documentazione fotografica dell'architettura*, in *Alfredo D'Andrade. Tutela e restauro*, Vallechi editore, Torino 1981

P. Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1998

K. Clark, *Il revival gotico*, traduzione di Renzo Federici, Einaudi, Torino, 1970

P. Colucci, *Giuseppe Caravita e Sirignano alla fine dell'Ottocento*, Europrint, Sirignano 2011

F. Conti *Due tematiche nel restauro castellano: confronti tra Luca Beltrami e la "scuola piemontese"*, in *Luca Beltrami e il restauro dei castelli, 1893-1993. Nel centenario dell'acquisizione del castello da parte del Comune. Atti del seminario, Milano 11 dicembre 1993. Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco*, a cura della Sezione Lombardia dell'Istituto Italiano dei Castelli, Istituto Italiano dei Castelli, Roma 1997

L. F. Day, *Nature in ornament*, B.T. Batsford, London 1892

R. De Fusco, *L'architettura dell'Ottocento*, UTET, Torino 1980

R. De Fusco, *Storia dell'idea di storia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1998

R. De Fusco, *L'idea di architettura : storia della critica da Viollet-le Duc a Persico*, Franco Angeli, Milano 2003

L. Devoti, *Campagna romana viva: le ville tuscolane: la villa Belvedere Aldobrandini*, Associazione tuscolana Amici di Frascati, Frascati, 1984

L. Devoti, *Campagna romana viva: le ville tuscolane: la villa Rufina-Falconieri*, Associazione tuscolana Amici di Frascati, Frascati, 1986

L. Devoti, *Frascati: una città millenaria*, Tra 8 & 9, Velletri 1995

L. Devoti, *Frescati, Frascata, Frascati: archeologia, storia, storie, arte*, 2 volumi, Tra 8 & 9, Velletri 2004

L. Devoti, *Itinerari nella campagna romana: le ville tuscolane: Belvedere Aldobrandini - Lancellotti - Rufinella Tuscolana*, Tra 8&9, Velletri 2001

L. Devoti, *Velester - Velitrae - Velletri : storia di una città*, Tra 8 & 9, Velletri 1997

Le ville nel Lazio, a cura di L. Devoti, Anemone Purpurea, Roma, 2006

Dictionary of National Biography, v. II, Oxford University press, Oxford, 2001, (facsimile del 1912)

A. Di Benedetto, *Artisti della decorazione : pittura e scultura dell'eclettismo nei palazzi napoletani fin de siècle*, Electa Napoli, Napoli 2006

M. Bernardi, V. Viale, *Alfredo D'Andrade: la vita, l'opera e l'arte*, Società piemontese d'archeologia e di belle arti, Torino 1957

Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, V, Bance, Paris 1860

B. Ebhardt, *Die Burgen Italiens*, 4 volumi, Wasmuth, Berlin 1909, 1917, 1925, 1927

Tutela e Restauro in Campania, a cura di G. Fiengo, Electa, Napoli, 1993

V. Fontana *Boito e l'architettura del suo tempo*, in *Camillo Boito : un protagonista dell'ottocento italiano*, a cura di Guido Zucconi e Tiziana Serena, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2002

G. Formigoni, *L'Italia dei cattolici: fede e nazione dal Risorgimento alla Repubblica*, Il mulino, Bologna 1998

M. Francesco, *Storia della «Voce della verità»*, in «*Rassegna di politica e di storia*», n. 113, L. De Luca, Roma 1964

G. Franzini, *Le Cose maravigliose dell'alma città di Roma*, Roma 1565

C. Filippini, *Alfredo D'Andrade: precursore e mentore nel recupero e valorizzazione delle antichità in Valle d'Aosta*, Le château, Aoste 2007

J. Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes. Vues générales et particulières, Plans, Coupes, Détails, etc. Collection formant une Histoire de l'Architecture des différents Peuples à toutes les Epoques. Planches gravées par M. Lemaitre*, Firmin Didot, Paris 1840-1850

J. Gailhabaud, *L'architecture du Ve au XVIIe siècle et les arts qui en dépendent, la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie, etc*, 4 volumi, Gide Editeur, Paris 1850 – 1856.

N. T. Gallucci, *Della vita e delle opere del conte Edoardo Arborio Mella*, in «La rassegna italiana», Tip. ed. Romana, Roma 1885

G. Germann, *Gothic Revival in Europe and Britain. Sources, Influences and Ideas*, Lund Humphries with the Architectural Association, London 1972

M. Giorgio, *Dal Collenuccio a Tommaso Costo: vicende della storiografia napoletana fra Cinque e Seicento*, Editoriale scientifica, Napoli 1999

V. Gison, *Posillipo nell'Ottocento : architettura dell'eclettismo a Napoli*, Cean Edizioni, Napoli 1998

L. Grassi, *Camillo Boito*, Il Balcone, Milano 1959

Omaggio a Camillo Boito / a cura di Alberto Grimoldi, «Quaderni del Dipartimento di conservazione delle risorse architettoniche e ambientali», 14, Franco Angeli, Milano, 1991

Guida d'Italia. Firenze e provincia, Touring Club Italiano, Milano 2007

Guida d'Italia. Napoli e dintorni, Touring Club Italiano, Milano 2007

G. Licata, *Giornalismo cattolico italiano: 1861-1943*, Studium, stampa, Roma 1964

A. J. C. Hare, *Walks in Rome*, 20^a edizione, Kegan Paul, Trench, Truebner & Co Ltd., London 1913

O. Jones, *Grammar of Ornament*, Day and son, London 1856

F. Lombardi, *Roma: le chiese scomparse: la memoria storica della città*, Fratelli Palombi, Roma 1996

M. G. Maestrelli, *Alfredo Melani. Architetto, storico e critico dell'architettura*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2001

O. Majolo Molinari, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, 2 volumi, Istituto di studi romani editore, Roma 1963,

Malvina presente d'ogni giorno ricordevole, anno secondo, Napoli, 1832

P. Marconi, *Il restauro e l'architetto : teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Marsilio, Venezia 1993

A. Melani, *Jules Gailhabaud ed il Palazzo comunale di Pistoia. Osservazioni dell'architetto Alfredo Melani*, Tipografia Rossetti, Pistoia 1880

A. Melani, *Manuale di architettura*, U. Hoepli, Milano 1903 circa

G. Melchiorri, *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, Tip. Puccinelli, Roma 1840

Edoardo Arborio Mella : 1808-1884. Mostra commemorativa. Museo Camillo Leone, Vercelli, novembre 1985, tipografia Gallo, Vercelli 1985

F. Mercogliano, *Insedimenti e territorio nel Vallo di Lauro in epoca medioevale*, in «Agorà», Centro Stampa Ferrara, Domicella (AV) 2003

F. Mercogliano, *I normanni alla conquista di Lauro*, in «Agorà rivista culturale», Centro Stampa Ferrara, Domicella (AV) 2006

R. Middleton, D. Watkin, *Architettura dell'Ottocento*, Electa, Milano 1988

Un viaggio fra mito e realtà: Giorgio Sommer fotografo in Italia : 1857-1891, a cura di Marina Miraglia e Ulrich Pohlmann, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992

G. Mollo, *Il castello Lancellotti di Lauro fra Ottocento e Novecento nelle immagini di Giorgio Sommer e dei fratelli D'Alessandri.* in «Agorà», n. 13, Centro Stampa Ferrara, Domicella (AV) 2009

G. Mollo, *Frascati e Lauro. Una villa, un castello, un principe*, in «Agorà», n. 10 Centro Stampa Ferrara, Domicella (AV) 2007

F. Morgantini, *Edoardo Arborio Mella restauratore (1808-1884)*, F. Angeli, Milano 1988

G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, V. XIII, Venezia, Tipografia Emiliana, Roma 1842

P. Moschiano, *Castello Lancellotti*, Tipolitografia "Lauretana", Lauro (AV), 2001

P. Moschiano, *La chiesa di S. Maria della Pietà in Lauro*, Scuola Tip. Lito Anselmi, Marigliano (NA) 1989

P. Moschiano, *1799 Saccheggio e incendio di Lauro*, Scuola Tip. Anselmi, Marigliano (NA) 1979

P. Moschiano, *Pietra per pietra*, Pro Lauro, Lauro (AV) 2009

P. Moschiano, *Il Santuario della Madonna della Carità in Moschiano*, Scuola Tip. Anselmi, Marigliano (NA) 1972

P. Moschiano, *Vallo di Lauro e Castello Lancellotti*, Scuola Tip. Anselmi, Marigliano (NA) 1971

P. Moschiano, *Visita ai quartieri: Ima*, Pro Lauro, Domicella (AV) 1994

P. Moschiano, *Visita ai quartieri: Migliano*, Pro Lauro, Domicella (AV) 2004

P. Moschiano, *Visita ai quartieri: Preturo*, Pro Lauro, , Domicella (AV) 1999

P. Moschiano, *Visita ai quartieri: Via Terra*, Pro Lauro, Domicella (Av) 1995

P. Moschiano, *Visita ai quartieri: Vigna*, Pro Lauro, Domicella (AV) 1993

F. Motto, *La mediazione di don Bosco fra santa Sede e governo per la concessione degli exequatur ai vescovi d'Italia (1872-1874)*, in «*Ricerche storiche salesiane : rivista semestrale di storia religiosa e civile*», a cura dell'Istituto storico salesiano, n. 1, Roma, 1987

A. Musco, *La vita di Tommaso Vitale*, Istituto grafico editoriale italiano, Napoli 2005 (1 edizione: Editore Scala, Nola, 1922)

G.B. Pacichelli, *Del Regno di Napoli in prospettiva dell'abate Pacichelli*, 1702, parte prima. Biblioteca storica della antica e nuova Italia, N. 150, ristampa anastatica, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1975

Giorgio Sommer fotografo a Napoli, a cura di Daniela Palazzoli, Electa, Milano 1981

C. Paolini, A. Ponte, O. Selvafolta, *Il bello "ritrovato". Gusto, ambienti, mobili dell'ottocento*, Istituto geografico DeAgostini, Novara 1990

L. Patetta, *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Maggioli Editore, Milano 1975

U. Pesci, *I primi anni di Roma capitale (1870-1878)*, R. Bemporad & Figlio, Firenze, 1907

C. Pettinelli, *Annibale Angelini, decoratore prospettico e restauratore in Vaticano*, in *Monumenti musei e gallerie pontificie*, Bolletino, a. 18, Città del vaticano, 1998

C. Pettinelli, *Storia di un pittore. Le imprese pittoriche del pittore Annibale Angelini tra Roma, l'alto Lazio e l'Umbria*, in «Uno Notizie Tarquinia - Viterbo», Roma, 25.11.2009

N. Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna: da William Morris a Walter Gropius*, Garzanti, Milano 1999

N. Pevsner, *Ruskin and Viollet-le-Duc: englishness and frenchness in the appreciation of gothic architecture*, Thames and Hudson, London 1969

N. Pevsner, *Some architectural Writers of the Nineteenth Century*, Clarendon press, Oxford 1972

P. Pietraroia, *Villa Lancellotti*, in *Villa e paese. Dimore nobili del Tuscolo e di Marino* (catalogo della mostra documentaria; Roma, Museo di Palazzo Venezia, marzo-maggio 1980, a cura di A. M. T. Mignosi), Roma 1980.

E. Pistolesi, *Descrizione di Roma e suoi contorni: Con nuovo metodo breve e facile per vedere la città in otto giorni*, G. Gallarini, Roma 1856

P. Portoghesi, *L'eclettismo a Roma : 1870-1922*, De Luca, Roma 1968

M. Pozzana *I giardini di Firenze e della Toscana*, Giunti, Firenze 2001

A. W. Pugin, *The true principles of pointed, or Christian architecture and an Apology for the revival of Christian architecture*, London 1841, ristampa Gracewing, Herefordshire 2003.

Pugin's gothic ornament. The Classic Sourcebook of Decorative Motifs by Augustus Charles Pugin, Dover Publications Inc., New York 1987

W. Pulcini, *Arsoli: approfondimenti storici, patrimonio artistico e cultura, personaggi, attività*, Printing Word International, Roma 1998

Raccolta delle immagini della B. Vergine orate della corona d'oro dal Capitolo di S. Pietro, Stamperia Salomoni, Roma 1792

M.A. Racinet, *L'ornement polychrome*, Firmin-Didot, Paris 1869-1873

E.C. Ramírez, *Tusculum i humanistas, anticuarios y arqueólogos tras lo pasos de Cicerón*, L'erma di Bretschneider, Roma 2005

G. Redgrave, *Outlines of historic ornament*, Chapman and Hall Limited, London 1884

G. G. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, Tip. De Simone, Napoli 1747

C. Rendina, *Le Chiese di Roma*, Newton & Compton Editori, Milano 2000

Storia dell'architettura italiana. L'ottocento, a cura di Amerigo Restucci, Mondadori Electa, Milano 2005

La cultura architettonica nell'età della restaurazione, a cura di G. Ricci, G. D'Amia, Mimesis Edizioni, Milano 2002

C. Rubino, *Storia di Nola*, Istituto grafico editoriale italiano, Napoli 1991

A. Rufini, *Guida di Roma e suoi dintorni ornata della pianta e vedute della città e corredata di tutte quelle notizie che possono importare al viaggiatore*, tipografia Forense, Roma 1861

Alfredo Melani e l'architettura moderna in Italia: antologia critica, 1882-1910, a cura di Maria Luisa Scalvini e Fabio Mangone; con un profilo biografico e una bibliografia a cura di Olga Ghiringhelli, Officina, Roma 1998

O. Selvafolta, *The legacy of the Renaissance in the Nineteenth-century architecture and applied art periodicals*, in *Reviving the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 1997

Presenze medievali nell'architettura moderna e contemporanea, in *Atti del XXV Congresso di Storia dell'Architettura (Roma 1995)*, a cura di G. Simoncini, Guerini, Roma, 1997

Il sogno del Medioevo: Il revival del Medioevo nelle culture contemporanee: relazioni e comunicazioni del Convegno: San Gimignano, 11-12 novembre 1983, in «Quaderni medievali», Dedalo, Bari 1986

Luca Beltrami e il restauro dei castelli, 1893-1993. Nel centenario dell'acquisizione del castello da parte del Comune. Atti del seminario, Milano 11 dicembre 1993. Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, a cura della Sezione Lombardia dell'Istituto Italiano dei Castelli, Istituto Italiano dei Castelli, Roma 1997

Siena tra Purismo e Liberty: Siena, Palazzo Pubblico Magazzini del Sale, 20 maggio - 30 ottobre 1988. Catalogo della mostra, Arnoldo Mondadori, Milano 1988

A. Speltz, *Styles of ornament*, Grosset & Dunlap, New York 1904

P. Stanton, *Pugin*, Thames and Hudson, London 1971

M. Tagliaferri, *L'Unità Cattolica: studio di una mentalità*, Volume 264, Editrice Pontificia Università Gregoriana 1993

E. Viollet-le-Duc *Gli architetti e la storia : scritti sull'architettura*, a cura di R. Tamborrino, Bollati Boringhieri, Torino 1996

R. Tamborrino, *Boito, Viollet-le-Duc e il 'metodo storico'*, in *Camillo Boito : un protagonista dell'ottocento italiano*, a cura di Guido Zucconi e Tiziana Serena, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2002

F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, stamperia di Marco Pagliarini, Roma 1763

O. Uzanne, *Les Ornaments de la femme : l'éventail, l'ombrelle, le gant, le manchon*, Libraries-imprimeries réunies, Paris 1892

M. Valenti, *Scavi archeologici della famiglia Lancellotti sul versante nord del Tuscolo*, in *Lazio e Sabina 3*, atti del 3° incontro di studi (Roma, 18-20 novembre 2004), Roma 2006

P. Vasili, *La société de Rome*, Nouvelle Revue, Parigi 1877

R. Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, opera postuma, C. Barbiellini, Roma 1766

E. Viollet-le-Duc, *Description du Château de Pierrefonds*, Bance, V, Paris 1857

E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Bance, Paris 1860

J. Ward, *Principles of ornament*, Chapman and Hall Ld, London 1896

Webster's Academic Dictionary, G&G Meriam co., Springfield 1895

A. Wedgwood, *A.W.N. Pugin and the Pugin Family*, Victoria and Albert Museum, London, 1985

G. Zucconi, *La nozione di neo-bizantino tra Boito e l'Art Nouveau*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, a cura di F. Mangone, Napoli 2005

G. Zucconi *L'invenzione del passato : Camillo Boito e l'architettura neomedievale, 1855-1890*, Marsilio, Venezia 1997

G. Zucconi, *Camillo Boito Un'archeologia per il futuro*, in *Camillo Boito : un'architettura per l'Italia unita*, a cura di Guido Zucconi e Francesca Castellani, Marsilio, Venezia 2000

Camillo Boito : un protagonista dell'Ottocento italiano, a cura di Guido Zucconi e Tiziana Serena, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2002